BAROCKMALEREI
IN DEN GERMANISCHEN LÄNDERN

VON

DR. PHIL. WILLI DROST



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

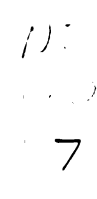
PRINTED IN GERMANY



OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

Adam Elsheimer, Der hl. Christophorus
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum





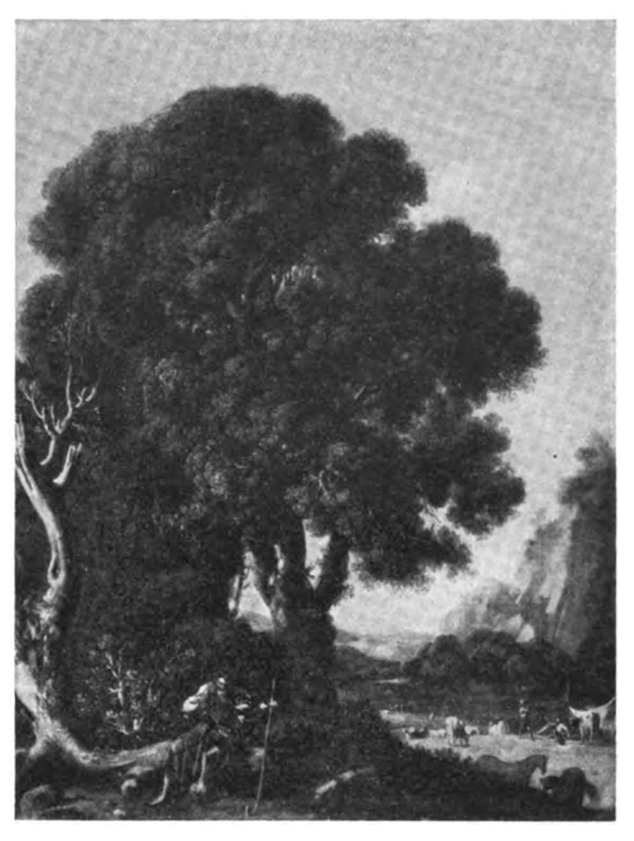


Abb. 1. Adam Elsheimer, Landschaft. Florenz, Uffizien

Einleitung

Romanismus und Manierismus am Ende des 16. Jahrhunderts

In den Niederlanden wächst am Anfang des 17. Jahrhs. wie eine aufgehende Saat allerorten eine Malerei hervor, die, gleich ausgezeichnet an technischer Ausführung wie an seelischem Gehalt, alles in Schatten stellt, was die übrigen nordisch-germanischen Nationen zu dieser Zeit leisten. Der Vlame Rubens mit einem kaum auszuschöpfenden Werk und der Holländer Rembrandt mit stilleren, menschlich noch bedeutenderen Bildern überragen weit die Schar ihrer malenden Zeitgenossen und gelten als höchste Ausprägung barocken Geistes in der Malerei des Nordens. England und die skandinavischen Völker sind noch ganz unproduktiv, und Deutschland, das durch den Dreißigjährigen Krieg furchtbar zerrüttet wird, ringt um den Anschluß an die weiter vorgeschrittenen Nachbarn Italien, die Niederlande und schließlich Frankreich. Nur ein deutscher Künstler, der im Auslande seine Kräfte entfaltet, sichert seiner Nation einen schöpferischen Anteil an der frühen Barockmalerei. Der Frankfurter Adam Elsheimer schafft im Herzen der Welt, in Rom, schon im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhs. kleine Landschaften, die die neue Gesinnung verkünden. Auf der Landschaft mit Argus in den Uffizien (Abb. 1) setzt er einen Baum mit voller, königlicher Krone in die Bildmitte, den die Renaissance und der Frühbarock gewöhnlich als Strunk vom oberen Bildrande überschneiden ließ. Und wo die Renaissance wie

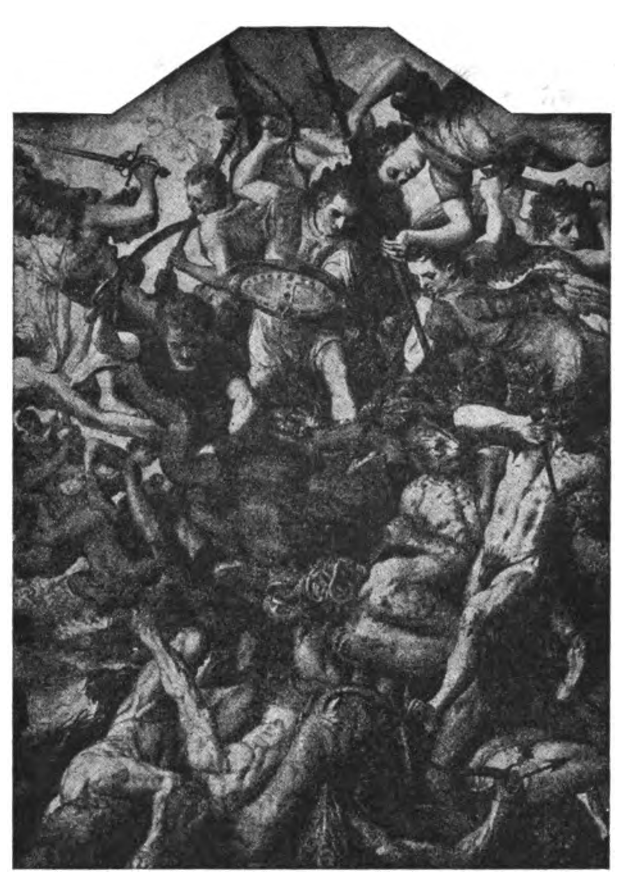


Abb. 2. Frans Floris, Der Engelsturz. Antwerpen (1554)

jede romantisch-klassizistische, oder realistische Periode die feste Ebene an beiden Bildseiten, vom Rahmen nur zufällig abgeschnitten, aus dem Bilde heraus ins Uferlose hätte fliehen lassen, da steigt an der einen Seite der Schlangenbaum, an der anderen die Felswand hoch. Das Wogen des vollen Blattgebüsches fortsetzend, runden sie im steten Wechsel hellerer und dunklerer Bildteile den mächtigen Mittelkörper zu einer in sich geschlossenen Bildwelt ein. Das sind Wahrzeichen des Barock. Sie herrschen geklärt im Werk des Claude, sie bestimmen die Bildform Rembrandts, indem der Mittelkörper zum Lichtkern wird und die rahmenden Teile zur dunklen Ummantelung sich weiter lösen und durchwachsen. Von dieser geschlossenen Form, die in starkem Gegensatz zu allem steht, was die Renaissance hervorgebracht hat, muß die Deutung des Barock in der Malerei ausgehen. Rembrandt kann sich an Elsheimer anschließen. Rubens steht weiter zurück, näher der Renaissance verbunden, und selbst dieser so andersartige Meister fühlt in dem jungverstorbenen befreundeten Deutschen einen Führer, dem bisweilen zu folgen er sich nicht schämt.

Zu gleicher Zeit, als Elsheimer in Rom von jeder Tradition deutscher Malerei losgelöst arbeitet, stellt sich Rubens in Italien in die Reihe der niederländischen Romanisten und Manieristen, die schon fast ein Jahrhundert hindurch um die Verarbeitung der italienischen Renaissancekunst ringen und etwa seit der Mitte des 16. Jahrhs. den Aufschwung der vlämischen Kunst vorbereiten. —

In den Niederlanden ist das 16. Jahrh. ein Jahrhundert der Gärung und Spannung. Auch wer gewohnt ist, jede Erscheinung des Lebens als ein Endgültiges zu nehmen, wird immer wieder in Versuchung geraten, diese Zeit als einen Übergang zu werten. Die seit etwa 1520 in Antwerpen fast fabrikmäßig hergestellten Altäre, die alles in ein spitzwinklig ausfahrendes Ornament verwandeln möchten, verrenkte Stellungen, fremdartige Kleider und glitzernden Schmuck in hart absetzenden Farben suchen, wirken wie eine Verwilderung jener altniederländischen Kunst, die in warmen, leuchtenden Farben die stillen Gestalten der Heiligen mit klaren Landschaftsausschnitten vereinigte. Die Bemühungen um die nackte und ideal gewandete menschliche Gestalt, die exakte Wiedergabe des Raumes auf den Bildern des Mabuse, Lombard, Orley, Floris, Coxie und anderer, die sich an Raffael und Michelangelo anlehnen, erhalten erst im Hinblick auf Rubens Verständnis und größere Würdigung. Und doch äußert sich auf den Manieristenschöpfungen ein Drang, ruhige Körperlichkeit in Bewegung umzusetzen und die Bildfläche durchgängig unruhig zu füllen, der von Erscheinungen, die fast noch spätgotisch zu nennen sind,

unter Umgehung der Renaissance bis dicht an den Barock heranführt. Auch bei den Romanisten, denen die klare körperliche Durchbildung der menschlichen Gestalt oberste Kunstnorm ist, wird das Ideal Raffael immer mehr durch Michelangelo verdrängt. Mit Zähigkeit setzen sie an dem Punkte ein, die Muskeln und Fleischwülste des Körpers als Funktion des organischen Lebens, schwellend und sich modellierend aus innerer Kraft, zu begreifen und übertrieben sichtbar zu machen. Immer wieder muß die vom Süden her dringende Idee von der Klarheit der Form und der ruhigen Harmonie der Teile die niederländische Bewegungstendenz beruhigen.

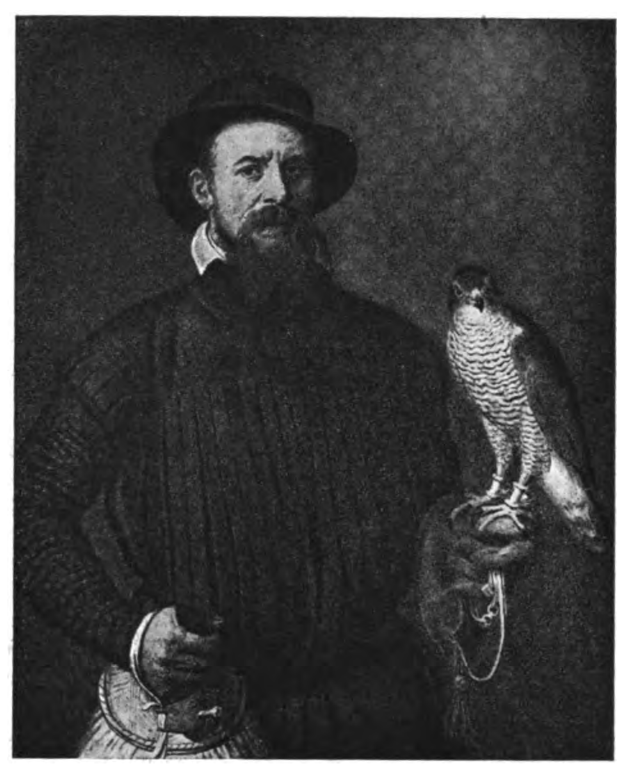


Abb. 3. Frans Floris, Der Falkenjäger. Braunschweig (1558)

Um die Mitte des Jahrhunderts hat mit den beiden Brüdern Cornelis und Frans de Vriendt, genannt Floris, eine gewisse Klärung eingesetzt. Cornelis, der Schöpfer des echt niederländischen Roll- und Kartuschenornaments, das im Norden unermeßliche Verbreitung gewinnt und schließlich als Band- und Beschlagwerk die Giebel der gotisch schmalen Häuser ziert, schafft jetzt klassizistische Lettner und Grabmäler und baut das wuchtige Antwerpener Rathaus. Sein Bruder Frans Floris (vor 1520—1570), der in Antwerpen ein rege besuchtes Maleratelier mit Arbeitsteilung in der Weise des Rubens führt, hat ebenfalls die innere Anpassung an den Geist des Südens vollzogen.

Der Engelsturz (Abb. 2) macht ihn berühmt. An dem Bilde läßt sich erkennen, wie weit der Umbildungsprozeß der für die italienische Renaissance typischen Mittel gediehen ist.

Floris arbeitet im Grunde mit wenig Figuren, die mit peinlichem Realismus anatomisch übertrieben durchgebildet sind und sich auf das härteste überschneiden. Aber deutlich sind schon die Körper der abtrünnigen Engel zu einer diagonalen, die untere Bildhälfte beherrschenden Helligkeit zusammengefaßt. Dagegen setzt eine mitten durch das Bild gehende dunklere diagonale Welle ab, die sich in der oberen Region der Engel wieder auflichtet. Wenn auch noch nichts Körperliches gelöst ist, so ist diese schwach hervortretende Diagonalordnung erstes Anzeichen eines Willens, die Körper aus ihrer Vereinzelung zu heben und dem Zusammenhang hellerer und dunklerer Bildteile zu unterstellen. Stärker spricht solche Tendenz aus dem einheitlichen Farbton, einem lichten, ins Graue und Violette spielenden Rotbraun. Die gleiche Funktion hat die starke Bildfüllung. Wo kein Körper wäre, hätte der Künstler noch nicht gewagt, den Malgrund mit farbigem Leben zu erfüllen. Indem er sie mit Körpern vollstopft, belebt er die Fläche schon unruhig in allen Teilen. Wenn das Leben der Farbfläche so stark geworden sein wird, daß es die körpermodellierenden Farbteile in sich gesogen hat, und die diagonalen Züge eine wirkliche Rhythmisierung des Bildganzen erzeugen, dann wird das frühbarocke Stadium der Engelstürze des Rubens erreicht sein (S. 33ff.).

Bei Floris greift solche Lösung nicht weiter um sich. Die Bilder mit wenigen Figuren, der Maler Ryckaertsz als Lucas (Antwerpen, 1556) und die heilige Familie (Brüssel, Magazin), geben der Figur mehr Flächenraum, bevorzugen aber in der Bildung der Einzelgestalt, der Vereinigung der wenigen Figuren wie in den übrigen Bildteilen die klassizistische Brechung im rechten Winkel. Schroff tritt der Oberkörper des Farbenreibers hinter dem Korbstuhl des Malers hervor, und ebenso hart steigt über der fast horizontal hingesunkenen Maria der Joseph mit seinem


Abb. 4. Michael Coxie, Vertreibung aus dem Paradiese. Wien

idealen Greisenkopf empor. Nur ein Stück Durchblick in einer oberen Bildecke korrespondiert mit dem hellen Gewande der Maria, wie auf den gleichzeitigen Landschaften eine lichte Stelle im Himmel mit einer Helligkeit des Bodens eine an Bedeutung ständig wachsende diagonale Lichtbahn herstellt. Wo Floris mehrere Figuren vereinigt, auf seinen zahlreichen Darstellungen der Anbetung der Hirten (Antwerpen, Prag-Nostitz, Wiederholungen in Dresden und Wien-Liechtenstein), zieht er die Figuren renaissancemäßig zu einer festen Gruppe von geschlossenem Umriß zusammen. Zerstückelt und bunter sind seine späten Jüngsten Gerichte in Wien und Brüssel. Die scheinbare Geschlossenheit seines Klassizismus hat sich vollkommen gelöst. Im Porträt beweist Floris wie fast alle Romanisten eine scharfe realistische Beobachtung. Die berühmten Bildnisse eines Falkenjägers (Abb. 3) und der Frau des Falkenjägers in Caen sind ohne Pose aufgefaßt und sicher und solide gemalt. Aber der feste glatte Farbenauftrag, die Enge der Umrahmung lassen keinen Zweifel, daß Floris auch hier das Interesse an dem Körperhaften seines Gegenstandes noch durch keine freiere Bildordnung zu überwinden beginnt. Floris malt viele Mythologien (Berlin, Breslau, Haag, Stockholm usw.), die nicht nur auf seine romanistischen Schüler bestimmend einwirken. Abb. 5 zeigt in den Härten des spitzigen Einzelwerks und der Tiefenillusion erstrebenden Ordnung paralleler Diagonalen, die gleichzeitig in der Landschaft herrscht (S. 10/11), noch den weltweiten Abstand von Tizian.

Neben Floris gewinnt Michael Coxie (1499—1592) das höchste Ansehen, der mit der Ausmalung der Barbarakapelle in S. Maria dell' Anima 1531 in die Reihe römischer Künstler sich zu stellen die Kühnheit hatte. Er sucht raffaelische Formen in Bewegung zu setzen und zeichnet die Akte mit wirklichkeitstreuer Härte durch (Abb. 4). Werke im Escorial, Brüssel, Antwerpen, Madrid; Mittelbild eines Altares in Prag, dessen Flügel Mabuse gemalt hat. Das Beste leistet er in Kartonzeichnungen (Geschichte des Paradieses, Florenz, Akad.) und Glasfensterentwürfen. Seine Fenster in der Brüsseler Gudulakirche halten sich noch wie die ebendort befindlichen seines Lehrers Orley an die Formen der Renaissance. Sie reihen drei isolierte Figuren von verschiedener Farbe vor Architektur.

Willem Key (um 1515—1568), Schüler Lombards, nimmt auf seiner Beweinung Christi (München), die leuchtende emaillige Farbigkeit des Quinten Massys auf. Mit der Sorgfalt der detaillierten Ausführung kontrastiert die betonte Zufälligkeit, mit der der Rahmen den sehr schräg ins Bild hineinstoßenden Leib Christi überschneidet. Auch bei ihm tritt dieser Zug zur impressionistischen Zufälligkeit mit Klassizismus auf. Die mehrfigurige Beweinung Christi (Abb. 6) offenbart in der Vereinzelung der Figuren mit ihren preziösen, gefallsamen Gebärden typisch klassizistische Züge, wie sie eineinhalb Jahrhunderte später in der Kunst wiederkehren. Und doch füllt die ganze obere Bildhälfte Landschaft, und auch die dunkel aufsteigende seitliche Wand ist vorhanden, die das Mittel hatte geben können und später geben wird, die Figuren in einen Gesamtzug aufzunehmen.

Floris und Key lenken auffällig vom werdenden Barock ab in klassizistische Bahnen. Und diese Neigung teilt sich den Schülern des Floris mit, die das letzte Viertel des Jahrhunderts beherrschen, einem Martin de Vos, den Brüdern Francken, Crispin und Hendrik van den Broeck, Hendrik de Clerck. Sie reichen mit Wenzel Coebergher, der als Maler, Architekt und Ingenieur einen unterlegenen Rivalen des Rubens darstellt, und Otho van Veen, dem wichtigsten Lehrer des Rubens, schon in den Aufstieg des großen vlämischen Meisters hinein.

Marten de Vos (1532—1603), der neben einfarbigen Werken in der Art seines Lehrers die leuchtenden Farben der Venetianer erreichen will und starkes Gelb bevorzugt, stellt einzelne Figuren in strenger symmetrischer Ordnung auf und füllt die Lücken mit Köpfen und Körperteilen, daß ein dicht gedrängter Haufe daraus wird.

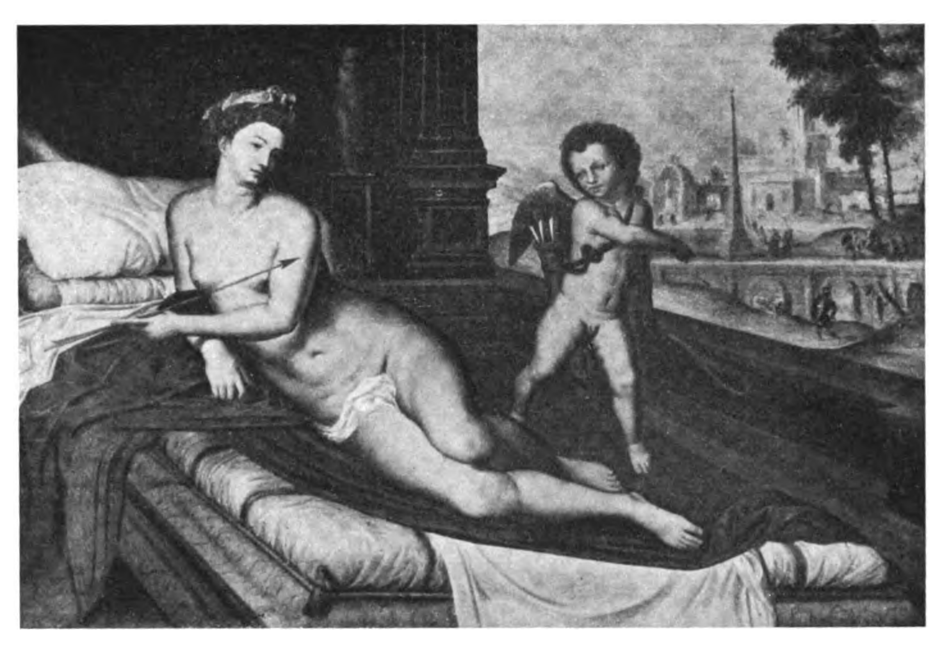


Abb. 5. Schule des Floris, Venus und Amor. Braunschweig

Auf dem ungläubigen Thomas (Abb. 7) und der Gesetzgebung Mosis (Haag), einem wahren Familien-Gruppenporträt von solider Einzelausführung und Jordaensscher Überfüllung im Ganzen, belebt noch ein innerer Kraftstrom die überschlanken Menschen. Doch verbreitert sich der Schwung niemals über das Körperliche hinaus. Auf dem Thomas kontrastieren die gradlinig umgrenzten grauen Farbteile des Architektonischen grell mit den Kurven und starken Lokalfarben der Gewänder. Auf späten Altären, dem Triumph Christi, dem Zinsgroschen (1601), dem hl. Lukas die Madonna malend (1602), alle in Antwerpen, hat die Spannung der Einzelfigur ganz nachgelassen. Dafür ist eine ovale Anordnung der Körper angestrebt, die in der ganzen Zeit jetzt auffällig hervortritt. Sie ist Vorzeichen des barocken Bildzusammenschlusses, aber hier noch ganz auf das Körperliche beschränkt und damit immer noch näher der Renaissance als dem Barock stehend. Vos nimmt auch nationale Tradition auf. Seine Versuchung des hl. Antonius (Antwerpen, um 1591) füllt Luft- und Erdregion in mittelalterlicher Weise mit Spuk- und Dämonengestalten, die in den Niederlanden von Bosch bis Teniers ihr Wesen treiben. Hier tritt auch wieder die Landschaft in ihr Recht, staffiert mit kleinfigurigen Szenen aus dem Leben des Heiligen; die Bildmitte durchstoßend zerlegt sie das formlos graue, zerstückelte Bildganze in zwei Hälften. Im Porträt, das genugsam störend auf seinen idealen Kompositionen vorkommt, gewinnt Vos die niederländische Sicherheit und Sachlichkeit der Naturbeobachtung (Antwerpen, Brüssel, Madrid).

Weit stärker in nationale Richtung lenken die Brüder Francken, Hieronymus (1540—1610), Frans (1542—1616) und Ambrosius Francken (1544—1618). Ambrosius, von dem sich eine Reihe Altarbilder in Antwerpen befinden, macht, wenn auch mit ganz primitiven Mitteln, wieder den Versuch, die romanisierenden Figuren in Landschaft zu stellen. Er führt die Erddecke über die Köpfe der vorderen Figuren hinweg bis fast zum oberen Bildrande. Das vordere Geländestück, auf dem die großen Figuren agieren, verliert jeden Zusammenhang mit der übrigen Landschaft, in der sich Figurengruppen, die die Tiefenillusion verstärken sollen, bis in die Ferne verteilen (Speisung der Fünftausend in Antwerpen). Hendrik de Clerck (1570—gegen 1629) verteilt manieristisch schwungvolle Figuren symmetrisch oder in ovaler Ordnung. Durch unruhige Schatten zerknittert er förmlich die starken Farben der Gewänder sowie die stumpfen, grauen Teile seiner Bildflächen (Brüssel).

Als Klassizist von kühler harter Farbe stellt sich Wenzel Coebergher (1561—1634), Schüler des Vos, durch seine große Grablegung in Brüssel dar. Auch Otho van Veen (1558—1629) bleibt weit entfernt von der Lösung des Körperlichen und barocker Bindung der Teile. Doch hat er den kleinlichen Realismus seiner Vorgänger ganz überwunden. Auf seinen schönsten Bildern, der Berufung des Matthäus, dem Zacharias im Feigenbaum und den beiden Bildern aus dem Leben des hl. Nikolas (sämtlich Antwerpen) vereinigt er wenige Figuren von echt romanischer Großheit in leuchtenden Lokalfarben, die er aber, unter der Einwirkung Federigo



Abb. 6. Willem Key, Beweinung Christi. Amsterdam, Sml. Six (1553)

Zuccaros stehend, dunkel abschattiert. Auf späteren Bildern sucht auch er kleiner gebildete Figuren reihend in die Landschaft zu stellen (Triumph der Kirche, Schleißheim). Ein weitaus schwächerer Romanist ist Adam van Noort (1562—1641), der zweite Lehrer des Rubens, wie sein Christus als Kinderfreund in Brüssel zu erkennen gibt. Gillis Congnet (um 1535—1599) mit Porträts, religiösen und mythologischen Darstellungen (Amsterdam, Hamburg-Petrikirche, Stockholm) schließt sich an die Venetianer an, doch steht sein Pierson la Hues, Tambour der Lukasgilde (Antwerpen), auf dem die Figur allseitig an den Rahmen stößt, der freien Bildniskunst Tizians noch fern.

So weit ist jetzt schon die Assimilation an den italienischen Geist gediehen, daß niederländische Künstler sich in die italienische Kunstgeschichte einordnen. Denys Calvaert (1540—1619) wird Haupt der Bologneser Schule, Lehrer des Reni und Albano, deren Art ein Bild wie die Verkündigung in Bologna, San Domenico mit seiner Schmiegsamkeit und Weichheit innerlich verwandt ist.

Auf den Bildern der niederländischen Romanisten lassen wenig Zeichen den Anbruch einer neuen Epoche ahnen. Die Menschengestalt, in der sich für die italienische Renaissance die Idee von der Würde und Freiheit der Persönlichkeit verkörperte, beherrscht diese Kunst. Um dieses Ideals willen hat der Niederländer seine alte Liebe zu den Dingen, zur Landschaft, ganz abgeworfen. Und doch hindert ihn seine Unterwürfigkeit unter die Natur, eine wirklich große Form hervorzubringen. Wie auf den Bildern die Menschenkörper sich überschneiden oder zu Haufen geklumpt sind, so hat der Niederländer dieser Zeit noch nicht das Gefühl für eine souveräne Stellung des Menschen in der Welt und ein sinnvolles Auswirken und Ineinandergreifen gemeinsamer Kräfte. Wie der Rahmen die körperliche Welt im Bilde eng umschließt, so ist sein Gesichtskreis noch eng und auf das materielle Körperliche beschränkt. Wie im Bilde die Elemente vereinzelt und oft zerstückelt bleiben, so ist ihm die Welt noch ein Chaos, eine ungeordnete Vielheit. Auffällig treten in der ganzen Zeit die halben Leibes vom unteren Bildrande überschnittenen Figuren hervor, Beweis, daß der Mensch sich der Zufälligkeit des in seinen Gesichtskreis tretenden Ausschnitts der Wirklichkeit unterwirft. Die Neigung zu klassizistischer Starrheit ist solcher Einzelhaftigkeit nicht entgegengesetzt. Beide drücken aus, daß der lebendige Strom der schaffenden Natur nicht gespürt wird. Wo Landschaft hinzugezogen wird, da tritt sie als Fremdkörper auf. Schnell erwachsen in solcher Sphäre Geziertheit und Pose, da den Romanisten das Maß der vorbildlichen klassischen Kunst vor anderen fixtremen im allgemeinen schützt. Sie wiederholen sich in jeder klassizistischen Epoche. Noch weist nichts darauf hin, daß es dem Niederländer gelingen wird, die Brücke zwischen der vom Süden übernommenen Vorstellung der idealen Menschengestalt und dem Ganzen der Natur zu Enden, an der der Nordländer von jeher innigen Anteil nahm. In unablässiger Arbeit wird der Romanist Rubens suchen, die Schale anthropomorpher Gebundenheit zu sprengen, ohne daß es ihm gelingt sich vollständig aus den Banden des Romanismus zu befreien.

Im letzten Viertel des Jahrhunderts hat sich jedoch auch die alte manieristische Richtung erneuert, die Unruhe und Spannung in die Menschengestalt wie die anderen Bildteile hineinträgt und trotz vielfach ungenießbarer Schöpfungen weitaus eher auf schöpferische Kräfte hinweist. Bartholomäus Spranger (1546—1611) ist das Haupt dieser Schule.

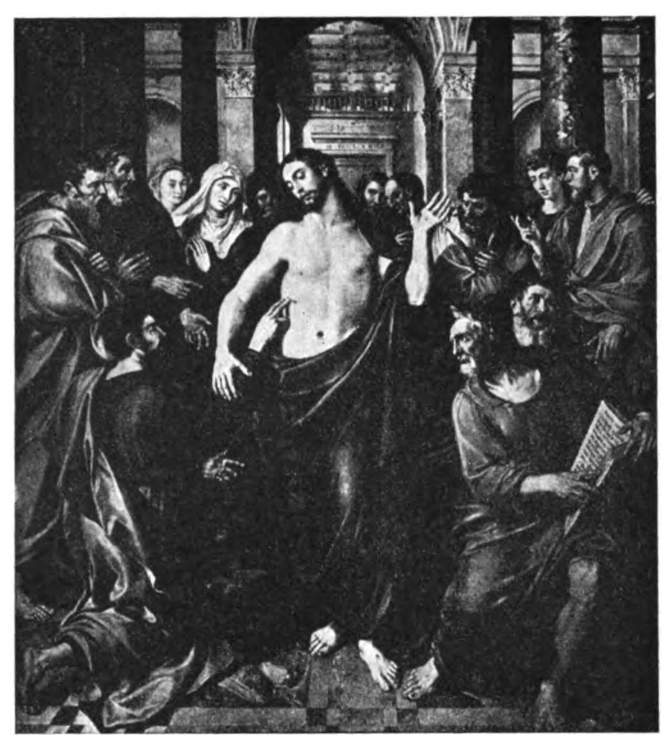


Abb. 7. Marten de Vos, Der ungläubige Thomas. Antwerpen (1574)

Auch er geht von Floris aus und bildet sich unter den von Correggio abhängigen Künstlern Parmeggianino, Gandini und anderen, lehnt sich auch stark an Tintoretto an. Er bevorzugt mythologische Vorwürfe, um den nackten Körper zeigen zu können, malt auch religiöse Gegenstände und Porträts. Die Mehrzahl seiner Werke befindet sich in Wien.

Hier triumphiert nun über die wuchtige Standfestigkeit der Körper eine graziöse Bewegtheit, ein feines rhythmisches Wogen, das auch den welligen Umriß diktiert. Fein vertriebene bläuliche und grünliche Schatten wechseln mit rosa Fleischtönen. In die Länge gezogene Frauenkörper mit geöffnetem Mund, vollen Wangen, spitzem Kinn und Kräuselhaar, drehen sich in der ausladenden, übermäßig breit gebildeten Beckenpartie und stellen ihre langen, schmalen Beine gern kokett und pretiös hintereinander. Das Bildganze angesehen, bereitet sich trotz Härte und Unruhe im Einzelnen schon eine geschlossene Ovalordnung vor (Abb. 9). In der Spätzeit beginnt sogar ein neutrales Dunkel die blanken Farben zu lösen. Die Zeichnungen Sprangers machen ein energiegeladenes Schnörkelwesen, das gewisse kühne Formeln annimmt, noch stärker bemerkbar. In seiner Schule bilden sich die kalligraphischen Kringel für die Andeutung der organischen Form aus, die die Menschengestalten wie aussätzig erscheinen lassen. Es sind die Rudimente der ehemals so sorgfältig durchgeführten Muskelmodellierung, die im 17. Jahrh. in formauflösenden Impressionismus übergehen (Farbtafel II).

Diese letzte Spielart des Manierismus breitet sich über den ganzen Norden aus.

Von Spranger, der seit 1575 am Hofe Rudolfs II. in Prag ist, geht sie auf Hans van Aachen (1552—1615) und dessen Schüler Joseph Heintz (1564—1609) und Matthäus Gundelach (um 1565—1653) über. Ebenso halten sich die Holländer Friedrich Sustris (1524—1591) und Pieter de Witte, genannt Candid (1548—1628), Schüler Vasaris, in ihren Formen und verarbeiten den ornamentalen Zug dieser Kunst aufs günstigste in der Ausschmückung des Antiquariums und der Grottenhalle der Münchener Residenz zur Zeit Wilhelms V. und Maximilians I.. Cornelis Cornelisz (1562—1638), Hendrick Goltzius (1558—1616), Carel van Mander (1548—1606), die in Haarlem den Herd romanistischer Bestrebungen für Holland bilden, gehören der Richtung an, in der früheren Zeit ihres Schaffens auch Joachim Uitewael (1566—1638) und Abraham Bloemaert (1564—1651), die Begründer der Utrechter Schule. Cornelisz' Hauptwerke sind historische Vorwürfe von großem Format wie Sintflut, Goldenes Zeitalter (beide Braunschweig), Kindermord (Abb. 8) und erotische Mythologien, auf denen er michelangeleske Figuren, alles einzeln gesehene Akte, in faden Farben verschieden abgetönt, zu einem ovalen Rahmen für den dunklen Landschaftsgrund in der Mitte vereinigt. Einzelne Partien dieser Bilder sind technisch meisterhaft. Koloristische Reize wie in dem blau anlaufenden und zitronengelben Gewand der vorderen Frauenfigur (Abb. 8) erreicht er oft, nur vermag er sie niemals zu einer Harmonie der Gesamtfläche abzustimmen und zu subordinieren.

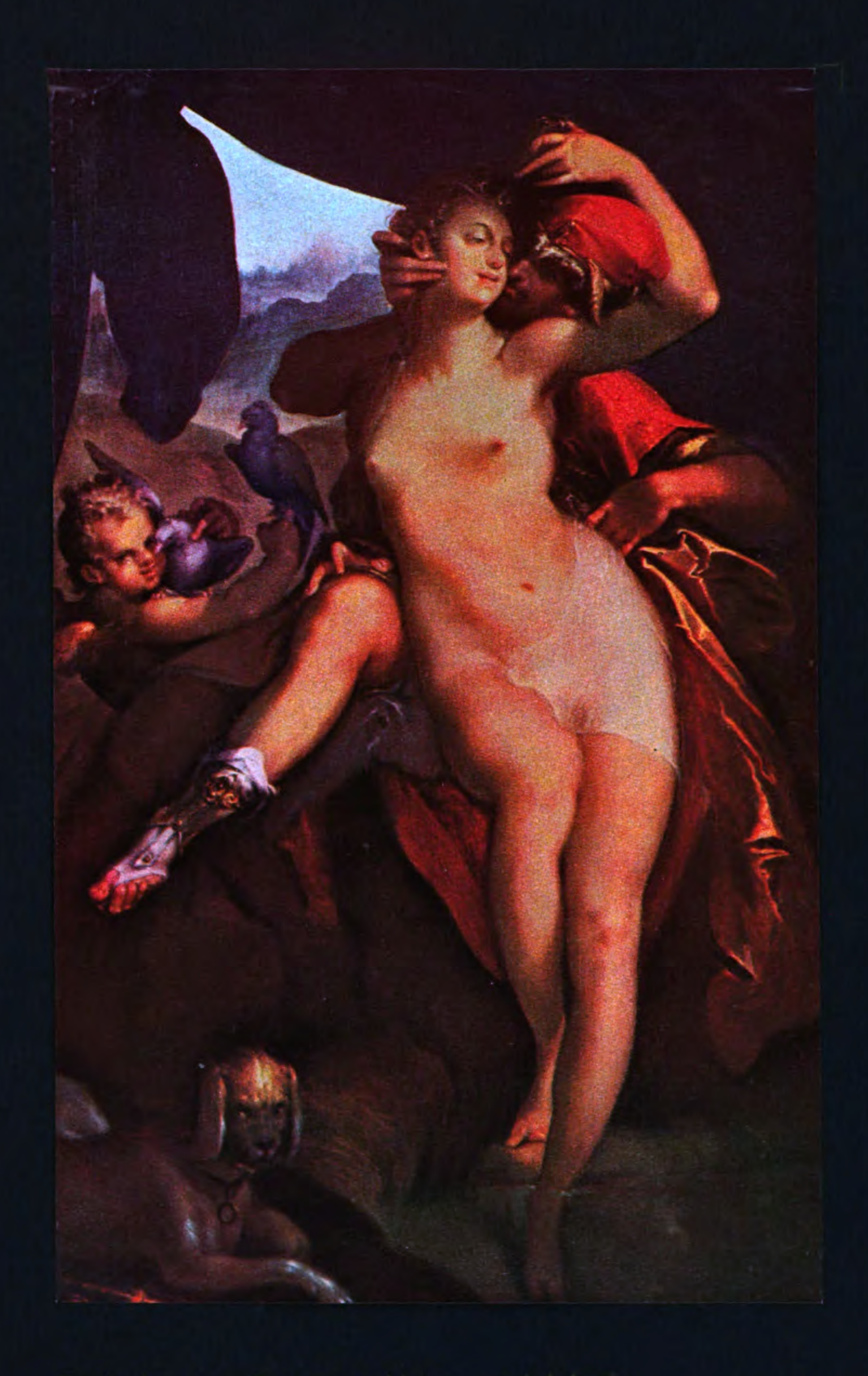
Auch diese Bildform spiegelt ein dualistisches Verhältnis des Menschen zum Universum. Noch sieht der Mensch nicht das Einzelne im Hinblick auf das Ganze. Aber unruhig spürt



Abb. 8. Cornelis Cornelisz, Der Kindermord. Haarlem (1591)

er schon den Strom des alldurchwirkenden Lebens. Wie der manieristische Maler auf allen Instrumenten spielt, Raffael, Michelangelo oder Tintoretto nachahmt, so ermangelt die Lebensform, die sich hier äußert, der inneren Festigkeit. Der Mensch fühlt sich wie auf einer Bühne und möchte viel darstellen. Ein überlautes Wesen will als kraftstrotzende Persönlichkeit gelten, schlägt jedoch alle Augenblicke in Wehleidigkeit um und greift hilfesuchend, gequält und geängstigt nach fremden Stützen. Unzählig oft erscheinen auf den Bildern die himmelnden Augen und die geöffneten Münder (Abb. 8, 9). Aus dem Pathos des Romanen wird pathetischer Schwulst, der antike Gestalten bombastisch aufdonnert, aus der Sinnlichkeit unfreie Erotik. Auffälliger und unruhiger noch äußert sich dieses in der Hochflut der Stiche, die von Goltzius, Galle, Matham, Muller (Abb. 9) und vielen anderen bestritten werden. Hier steigt die Spannung immer höher. Herkulische Gestalten, deren Muskeln wie Berge herausgearbeitet sind, drängen sich besonders hervor. Schlüpfrig aufzufassende Geschichten werden aus dem Ovid und Lucian, auch aus der Bibel herausgesucht. Dazu muß man sich die gleichzeitigen abenteuerlichen Landschaften mit Felsen, Ruinen und wimmelnden Menschlein vergegenwärtigen. Und doch ist dieses alles als ein Krampf aufzufassen, der sich jetzt bald lösen soll. Die wilde Gestikulation der Gestalten, die übertriebene Unruhe, die jedem Dinge mitgeteilt wird, wirkt wie die krampfhafte Bemühung des Menschen, die Schale zu zerbrechen, die ihn von der übrigen Schöpfung isoliert. Rein optisch betrachtet erzeugen die starken Modellierungen einen steten Wechsel von Hell und Dunkel, der mit einem Schritt über das nur Körperliche hinausgehen kann. Wenn dieser Schritt getan sein wird, wenn das Ganze der Bilderscheinung über die Darstellung des Körperlichen hinaus zu leben beginnt, dann versinkt der laute Schwall und der reife Barock beginnt. Er bedeutet eine veränderte Weltanschauung. Der Mensch beginnt sich wie alles Seiende als Teil des lebendigen Universums zu fühlen. Wie diese Kraft sich durchsetzt, wie besonders ein von anthropomorphen Willensidealen bestimmter Klassizismus und ein materialistischer, auflösender Impressionismus dagegen ankämpfen, das sind wesentliche Probleme der Barockkunst, an denen die Lebensgestaltung des heutigen Menschen innerlichst beteiligt ist.

Was die Formen lesen lassen, sprach zu gleicher Zeit die Philosophie, zuerst in Italien, dann im Norden aus. Indessen macht die Geisteswissenschaft nicht den Einschnitt, den die Kunstgeschichte zwischen Renaissance und Barock setzt. Für Windelband gehören Giordano Bruno († 1600) und Spinoza († 1677) zur Renaissance. Dilthey glaubt,



Bartholomäus Spranger, Venus und Adonis
Wien, Galerie Liechtenstein

daß Bruno die metaphysische Weltformel der Renaissance geschaffen hat, die ihm mit Kepler, Galilei und Rubens ausklingt. Simmel findet verwundert, daß Bruno eigentlich den Gedanken des Barock vorwegnimmt. Doch muß sich schon Dilthey selbst widersprechen, wenn er das pantheistische System des Bruno als das erste einer stolzen Reihe, die über Spinoza zu Shaftesbury geht, auffassen muß. Daß diese letzte Ansicht die richtige ist, daß mit dem Ausgang des 16. Jahrhs. eine neue Zeit beginnt, werden die Bildformen des 17. Jahrhs., die sich über den größten Teil des 18. Jahrhs. fortsetzen, unzweifelhaft erweisen. Doch wird sich zeigen, daß die Formbegriffe, wie sie heute fast durchgängig angewandt werden, sorgfältig vor den Kunstwerken revidiert werden müssen, wenn der sinnliche Bestand der Werke vom Geist ihrer Zeit wahres Zeugnis ablegen soll.



Abb. 9. B. Spranger, Merkur und Venus. Stich von Jan Muller

Unter dem Druck des Romanismus sind in den Niederlanden die Stammesverschiedenheiten der nördlichen und südlichen Provinzen zurückgetreten. 1583 schuf indessen Cornelisz das Gruppenbild einer Schützenverbrüderung (Haarlem), das schon einen Markstein in der Entwicklung einer echt holländischen Bildgattung darstellt. Anstelle des Schwulstes spricht Treuherzigkeit und Biedersinn und der Stolz einer bürgerlichen Gemeinschaft. Die formale Analyse läßt dabei keinen Zweifel, daß ebenso wie auf den Mythologien der Geist materialistischer Häufung vorherrscht. Gleichmäßig reihen sich die Farbkomplexe der dichtgedrängten Köpfe mit den hervorstechenden Farbflecken der Halskrausen, und nur einige schräg angeordnete Helligkeiten in der Bildmitte, Fahnentuch und Wämser, zeigen den Künstler auf der ersten Stufe einer idealistischen Zusammenfassung des Bildganzen. Immer stärker wird der nüchtern sachliche und erdnahe Geist des Holländers schöpferisch, der schon als schönster Zug des niederländischen Humanismus von Erasmus bis zu dem aufgeklärten und toleranten Kupferstecher Dirck Volckertsz Coornhert (1522—1590) hervorgetreten war, von dem Cornelisz ein seltsam ansprechendes Bildnis geschaffen hat (Haarlem). Dieser Geist, der die große holländische Wirklichkeitsmalerei hervortreibt, ist stark genug, um auch politisch wirksam zu werden. Holland erklärt sich 1581 für unabhängig von dem katholischen Spanien und setzt seine Freiheit durch. Antwerpen dagegen wird mit den anderen vlämischen Hauptstädten 1585 durch Parma erobert, bleibt katholisch, und Belgien wird fernerhin durch die Jesuiten immer mehr dem alten Glauben zurückgewonnen. Wie Brügge mit Beginn des 16. Jhs. seine handelspolitische Bedeutung an Antwerpen abgeben mußte, wird jetzt Antwerpen nach der Sperrung der Schelde durch das mächtig aufstrebende Amsterdam überflügelt.

Vlandern

I. Frühvlämische Landschaftsmalerei und Sonderung der übrigen Bildgattungen

Neben dem gefeierten Floris und seinem Kreise wahrt Pieter Brueghel (um 1525—1569), anschließend an Bosch und Patinier, mit dem Bewußtsein seines Gegensatzes heimische Tradition in Landschaft und Sittenbild, ohne sich von der südlichen Malerei absperren zu wollen. Auf diesen Gebieten kehrt sich das künstlerische Verhältnis zum Süden fast um. Die Niederländer sind die Führenden. Denn hier können sich die dem Nordländer eigentümlichen Seiten voll entfalten. Der Mensch, für das Lebensgefühl des Italieners Mittelpunkt des künstlerischen Interesses, schrumpft auf den Prospekten Patiniers und Brueghels zum ameisenhaften Bewohner ins Unermeßliche sich dehnender Wälder, Wasser und Gebirge zusammen. Mit dieser großartigen Ausweitung geht aber noch nicht die Fähigkeit Hand in Hand, ein Leben in der Vielheit der Welt zu fühlen und es mit dem eigenen Lebensgefühl in Verbindung zu bringen. Das beweisen die Bildformen Brueghels.

Nachdem Brueghel nur aufzählend, häufend, die fast bis zum oberen Bildrande sich erstreckende Erddecke mit einem beängstigenden Gewimmel von Menschlein gefüllt hat (Kinderspiele und Kreuztragung in Wien), findet er die Form, mit der er die ungeheure Raumweite bewältigt: die Tiefenführung in parallelen Diagonalen. Ein Vordergrundsgelände steigt diagonal zum seitlichen Bildrande an, ihm entspricht auf der Gegenseite ein viel entfernterer Höhenzug. Die so gebildete, plötzlich abschüssige diagonale Gasse aber reißt, unterstützt bisweilen durch vom Rücken gesehene Staffage, in die Bildtiefe hinein. Die Bildseiten durchschneiden hart diese diagonalen Züge, die, als Farbteilchen der Bildfläche angesehen, sehr geringe Möglichkeit einer Bindung geben. Die kahlen Bäume zu beiden Seiten, die sich photographisch treu verästeln und weder mit dem Zuge der übrigen Landschaft Fühlung nehmen, noch sich dem oberen Bildrande anzugleichen vermögen, mildern kaum die Härten und geben keinen Bildabschluß (Abb. 10). Auf einer seiner letzten Landschaften, dem Tanz am Galgen in Darmstadt, kommt dazu die Betonung der Mitte, die in Auseinandersetzung mit Italien ein dreiteiliges Schema vorbereitet, das in dem Frankenthaler Kreise und der idealen Landschaftsmalerei zur größten Geltung kommen sollte.

Farbig faßt Brueghel die scharf beobachteten Farben der Natur formelhaft zusammen, vom leuchtenden Braun des Vordergrundes bis zum duftigen Blau der Ferne. In einem phantastischen Glitzern von bläulichen und rosa Farbtönen sondern sich die Dinge noch voneinander. Auch der zusammengestimmte Klang gedeckter Farben, wie er im Winterbild (Wien) verwandt ist, hebt nicht die Vereinzelung des Gegenständlichen auf. Wichtiges Anzeichen einer beginnenden Bindung ist die Helligkeit in einer Ecke des Himmels, der in diagonaler Richtung eine Auflichtung der Erdregion entspricht (Seesturmskizze in Wien und Sturz des Ikarus in Brüssel).

Wie die Dinge im Bilde noch gehäuft und nebeneinander geordnet sind und im Einzelnen wirklichkeitsuntertan bis zum Ausschnitt der Photographie dargestellt sind, so ist die Welt für den, der diese Bilder schuf, noch ein Nebeneinander, eine Häufung, in der er kaum einen menschlichen Sinn findet. Dasselbe sagt der Gehalt dieser Bilder. Es hängt über den weiten Landschaften, die dem Auge ein ungeheures Schauspiel bieten, noch mittelalterliche Weltangst wie eine drohende Wolke. Die Welt ist keine Emanation Gottes, eher eine dämonisch teuflische Erfindung, voll von menschenschreckenden und menschenvernichtenden Gewalten. In diesen großartigen kosmischen Phantasien weben Schauder, kein beglücktes Sicheinsfühlen mit der Natur. Sie muten bisweilen an wie allein angemessene Hintergründe zu dem welthaften Teil der Faustdichtung, in dessen viertem Akt „Hochgebirge, starre, zackige Felsengipfel“ sich die Elemente am Kampf zahlloser Menschen beteiligen. Aber Goethe unterstellt die Brueghelsche Welt einer menschlicheren, höheren Weltauffassung. Auch die grauenhaft anklagenden Figurenbilder Brueghels wie die Blinden, der weltentsagende Mönch (beide Neapel), die Krüppel (Paris) werden durch das schöne landschaftliche Beiwerk nicht versöhnlicher, das auch in keiner harmonischen formalen Beziehung zur Figur steht. Wie der Künstler den Menschen und die Welt formal auf der Bild-





Abb. 10. Pieter Brueghel, Landschaft aus einer Folge von Monatsbildern. Wien

fläche vereinigt, so ist auch seine eigene Stellung in der Welt: Brueghel fühlt keine Einheit mit der Natur. In seinen letzten Bildern, besonders deutlich aber in dem Vogeldieb in Wien, tritt der Mensch ausschließlicher in den Gesichtskreis des Künstlers, und es ist höchst aufschlußreich, wie in diesem Augenblick die realistisch gesenkte Flachlandschaft, der holländische Wirklichkeitsausschnitt, ohne Beziehung zur Figur erscheint. Dasselbe Auseinandertreten wird erstaunlicherweise noch bei Rubens in seiner allerletzten Zeit augenscheinlich werden (vgl. S. 45 ff.). Zwischen Mensch und Welt findet Brueghel kein einigendes Band. Auch seine einfachen kleinen Zeichnungen, vornehmlich die von H. Cock gestochenen Dorflandschaften, sind realistische Ausschnitte aus der Natur. Brueghel drückt sich unter die Wirklichkeit und macht sich, vor dem Ungeheuerlichen die Augen schließend, in einem Winkelchen der Welt heimisch.

Unsere Zeit, die Brueghels Kunst mit Recht hochschätzt, urteilt falsch, wenn sie in seinen Landschaften im Gegensatz zu den Manieristenbildern Schöpfungen einer freien Menschlichkeit sieht. Weder Bildinhalte noch Bildformen lassen darauf schließen. Er überwindet niemals ganz den mittelalterlich literarischen Zug in seiner Kunst, der ihn, besonders auf Stichen, Abstraktes wie Tugenden und Laster und abgegriffene, im Volke lebende Sprichwörter eulenspiegelhaft drastisch und höchst bewegt bildhaft machen ließ. Das Satyrische, das Pessimistische und derb Komische, alles fließt aus einem Gegensatzgefühl zur erscheinenden Welt. So schafft er Zerrbilder von Welt und Menschheit, und das Großartigste bleibt der Ausweitungsdrang, der als eine Verheißung für die zukünftige Leistung der nordisch-germanischen Völker gelten mag. Sein Weltgefühl darf noch kein Pantheismus genannt werden, der die Einheit mit allem Sein



Abb. 11. Hans Bol, Das Fischstechen. Dresden

fühlt und notwendig weltbejahend sein muß. Pieter Brueghel und seine Zeit steht noch im heftigsten Gegensatz zu der gerade im Landschaftlichen sich so unerschöpflich äußernden Weltfreude der beiden kommenden Jahrhunderte.

Die Landschaftsform Brueghels gibt die Grundform für die vlämische Landschaftsmalerei und zieht sich mit wichtiger Veränderung durch den ganzen Barock zum Rokoko. Bei den Vlamen ist die Farbenordnung Brueghels, zu dem sogenannten Dreiplan — Vordergrund braun, Mittelgrund gelbgrün, Hintergrund blau — vergröbert, bis weit ins 17. Jahrh. hinein zu spüren.

Eine Reihe von Meistern arbeiten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhs. und im beginnenden 17. Jahrh. im Stile Brueghels. Infolge der Technik, Wasserfarben auf Leinwand, sind nur wenige ihrer Bilder auf uns gekommen. Doch sind die Namen und der Ruhm der Meister, denen schon durch die Sorgfältigkeit der Einzelausführung und den bilderbogenhaften Reichtum des zu Schauenden der Beifall der Menge gewiß war, durch Karel van Mander aufbewahrt geblieben.

Bei Lucas Gassel (um 1496 bis um 1570) schlägt in das phantastische Felswesen auch gegenständlich eine realistische Note. Er stellt Bergwerke, Steinbrüche, Schmieden und ähnliches in der häufenden Art mit trüberer Farbe dar (Florenz, Brüssel, Wien). Neue Formen scheinen jedoch schon bei Mathys Cock (um 1509 bis vor 1548), Sohn des in Leiden geborenen Antwerpener Manieristen Jan de Cock, hervorgetreten zu sein, der „mit größter Abwechslung auf die neue italienische oder antike Weise“ gemalt haben soll, auch von Lampsonius gefeiert wird. Schüler des M. Cock ist Jakob Grimmer (um 1525—1590), den Mander wegen der Wiedergabe der Luft rühmt. Er malt in der Art Brueghels, senkt den Horizont etwas und beruhigt die Erddecke zum Flach, setzt schon voll belaubte Bäume ins Bild, die er in Distanzen aufreiht, ohne einen Abschluß zu geben (das sehr breite Bild in Wien, Antwerpen, Budapest, Frankfurt). Sein Sohn Abel Grimmer (nach 1570—1619) wählt kleinere Wirklichkeitsausschnitte und lenkt zur Weise des Jan Brueghel über (Vier Jahreszeiten in Antwerpen, Brüssel). Bereits in der Art der später zu behandelnden Frankenthaler Meister zeigt die Berliner Landschaft des Cornelis Molenaer (geb. angebl. 1540) Dreiteilung durch Bäume mit zwei Durchblicken. Frans Mostaert (um 1534—1560), als Schüler des Herry met de Bles bezeichnet, soll Nachtszenen mit Beleuchtungseffekten, Mondlandschaften und Feuersbrünste gemalt haben. Mehr aber scheint seinem Zwillingsbruder Gillis Mostaert († 1597), der als Figurenmaler bisweilen mit Jac. Grimmer arbeitete, durch seine Jahrmärkte und Passionsspiele (Prag-Nostitz, Bremen) der Ruhm gehört zu haben, Landschaften mit vielen zierlichen Figürchen staffieren zu können. Berühmt waren seine „Winterkens“. Seine Monatsserien stach Goltzius.

Weit mehr erhalten ist von einer Reihe Mechelner Landschafter, die in die Fußtapfen Brueghels treten. Hans Bol (1534—1593) drückt, weit entfernt von der Ungeheuerlichkeit Brueghels, den Einzelheiten häufenden Geist dieser Malerei in sorgfältigen Miniaturen, Wasser- und Deckfarben auf Pergament, aus. In einem abgedämpften Farbenklang von rötlichem Violett und lichten grünlichen und bläulichen Tönen weiß er ein vielfältiges Leben auszubreiten: mythologische und alttestamentliche Szenen, gesellige Veranstaltungen wie Turniere und Fischstechen mit vielen Figürchen von teils idealisierten Formen (Abb. 11). Wie wenig Naturnähe und wahre Ausgeglichenheit noch in solchen Schöpfungen enthalten ist, zeigen Tafelbilder Bols, die mit schmutzig dunkelbraunen Tönen und vertrackten, verknorpelten Formen derb volkstümliche, drastisch satyrische Szenen darstellen (Berlin, Wien). Lucas van Valckenborch (um 1540—1625?) trägt die Art Brueghels weit ins neue Jahrhundert. Mittels des schräg ansteigenden Vordergrundes, der schon die Vielheit bisweilen zu einer dunkleren Masse zusammenzieht und mit der Lichtfläche des offenen Raumes dahinter in geringe Wechselwirkung gerät, erzählt er vom Treiben in den verschiedenen Monaten (Wien). Die Winterlandschaft verhängt er in naivem Realismus



Abb. 12. Lucas von Valckenborch, Landschaft. Wien

durch ein gepatztes Flockennetz, im Frühlingsbild breitet er ein unabsehbares Gelände mit allerhand Szenen zu reicher Augenlust aus (Abb. 12). Seine Farben sind stumpf, auch wo seine Gebirge den schillernden Farbenreichtum P. Brueghels aufleben lassen wollen. Ganz in seinem Sinne arbeitet der einige Jahre jüngere Bruder Martin van Valckenborch (1542—1604), wie sein Turmbau zu Babel mit dem riesigen Baukörper in der Mitte und Hunderten von Figürchen zeigt (Dresden), und sein Sohn Frederik van Valckenborch (um 1570—1623). Von allen Valckenborchs befinden sich Bilder vorzüglich in Wien.

Gegen Ende des Jahrhunderts verpflichtet sich nun doch die Brueghels Bahn fortsetzende niederländische Landschaftskunst aufs stärkste Italien. Die ewige Stadt, die nach den großartigen Schöpfungen der Hochrenaissance für Künstler und Gelehrte im hellsten Licht erstrahlt, birgt einen ungeheuren Reichtum an Motiven. Ihre Künstler, die die römische Landschaft zum bedeutenden künstlerischen Ausdruck erheben, geben den neuen formalen Gedanken. Die zerbröckelnde Herrlichkeit der alten Bauwerke befriedigt die Sucht des frühbarocken Niederländers nach dem Unheimlichen, dem Apokalyptischen und seinen Willen zur krausen Form. Es sind ganze Serien von Stichen, wie die „Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta etc.“, mit denen der geschäftige Stichverleger Hieronymus Cock seinen Landsleuten das alte Rom vermittelt. Andere Folgen schließen sich an. Innerlicher aber setzt sich der Geist des Südens in dem festeren Aufbau durch, den der stets vom sicheren Körpergefühl ausgehende Italiener selbst der raumweiten Landschaft aufzwingt. Folgendes Schema prägt sich aus: Baumkulissen rechts und links leiten, zwiefachen Durchblick gestattend, zu einem Mittelgrundsaufbau über. Damit ist die uferlose Weite aus unzähligem Einzelwerk in einem körperlichen Bildgerüst verankert. Es hieße aber im Geist der Renaissance stecken bleiben, wollte man in diesem körperlichen Aufbau, der bei der Carraccischule, bei Elsheimer, bei Paul Brill, bei Coninxloo und den Frankenthal nahestehenden Künstlern und fortan im 17. und 18. Jahrh. immer mehr an Bedeutung gewinnt, das Wesentliche sehen. Nicht daß das Körperliche durch Luft und Licht sich löst, sondern daß mit der vollständigen Auflockerung der einfarbigen Flächenstücke des Renaissancebildes eine weitaus innige Beziehung sämtlicher Flächenteilchen zu einem dominierenden Zentrum und den bildabschließenden Rahmenstücken hergestellt wird, darin liegt das Wesentliche der neuen Form. Die seitlichen Bäume, die bei Brueghel körperhaft vor der



Abb. 13. Gillis van Coninxloo, Landschaft mit dem hl. Paulus. Dresden, Sml. Dr. Lilienfeld

der Tiefe standen, verschmelzen in kontinuierlichen Übergängen allmählich mit den übrigen Bildteilen. Sie werden als dunkel rahmender Bildabschluß in der Landschaft ein wesentliches Zeichen barocker Gesinnung. Sie wollen, was bei Brueghel noch Ausschnitt aus der Natur war, zu einem in sich geschlossenen Ganzen formen. Und die Raumtiefe, die bei Brueghel die Bildfläche durchbrach, beginnt als lichtester Fleck auf der Bildfläche, als Seele des Bildes, die übrigen Teile des Bildes von sich abhängig zu machen.

Der Vlame gibt die Vollendung der Landschaftskunst an andere Nationen ab. Coninxloo und sein Kreis weisen auf die holländische, stark realistische Malerei, besonders Ruisdael; die späten Landschaften Paul Brills auf die ideale Landschaftsmalerei des Claude Lorrain.

Das Leben des Gillis van Coninxloo gibt ein Stück auch für die deutsche Malerei wichtiger Zeitgeschichte. 1544 in Antwerpen geboren machte er sich nach der Wanderschaft in Frankreich in seiner Vaterstadt ansässig. Die Einnahme Antwerpens trieb ihn, den strengen Reformierten, mit Eltern und Verwandten in die Fremde. Er suchte Zuflucht in dem deutschen Frankenthal bei Frankfurt, wo schon über zwei Jahrzehnte früher reformierte niederländische Familien Aufnahme gefunden hatten. Hier wirkte er als Haupt eines niederländischen Malerkreises, von dem auch der junge Elsheimer seinen Ausgang nahm. 1595 begab er sich wieder nach den Niederlanden, jetzt nach Amsterdam, wo er 1607 starb.

Die voll bezeichnete und 1588 datierte Dresdner Weltlandschaft mit dem Urteil des Midas (H. 1,20 m, Br. 2,04 m), eine Kraftleistung, die er auch in uns unbekannten Werken kaum überboten haben wird, zeigt ihn auf der Bahn Brueghels und diesem fast ebenbürtig an Qualität der Malerei. Aber weitaus voller neigen sich die Bäume mit charakteristischen Blattbüscheln seitlich ins Bild hinein, daß sie als dunkle Farbflächen an den Bildseiten Gewicht gewinnen, und mannigfaltige Übergänge leiten zu dem aus der Mitte gerückten Felskegel über. Noch gelingt nicht eine kontinuierliche Entwicklung des Bodens; das vordere Geländestück mit den von anderer Hand gemalten Figuren fällt heraus. Die Farben sind vollständig unrealistisch, Rotbraun und Grünblau. Töne wie Violett, Rosa, Blau, kaltes Grün sind fein ineinanderlasiert und schimmern besonders in dem Felskegel in einem unerhört reichen Gemenge, während im Himmel schwefelgelbes Licht einfällt.



Abb. 14. Gillis van Coninxloo, Waldlandschaft. Wien, Liechtenstein (1604)

Coninxloos weitere Entwicklung wird genugsam bezeichnet durch die Landschaft mit dem hl. Paulus (Abb. 13), die Waldlandschaft mit den Jägern von 1598 und die Waldlandschaft von 1604 (beide in Wien, Liechtenstein Abb. 14). Auf der Landschaft mit dem hl. Paulus ist das Baumgewoge schon über das Bild gewachsen und der Blick in die phantastische Ferne auf eine wiederum eingerundete Bildhälfte beschränkt. Starke Helldunkelwellen, in denen der Braunton sich durchzusetzen beginnt, ziehen die Vielheit zusammen. Die Landschaft mit den Jägern bringt plötzlich ein bei weitem engeres Gesichtsfeld und vereinigt Boden und riesige Baumstämme in dem dreiteiligen Aufbau, der hier in mächtig schwingende Bewegung geraten ist. Drei große Helligkeiten dominieren entsprechend im Bilde. Deutlich tritt hier der Zusammenhang mit den Berliner Waldbildern des unter Tizian und Parmigianino gebildeten Andrea Meldolla gen. Schiavone († 1563) hervor, der seinerseits wieder den Niederländern große Anregung im Landschaftlichen verdankt hatte. (Die Autorschaft Schiavones ist nicht gesichert; Paolo Fiammingo wird aber zu Unrecht genannt.) Coninxloo faßt das Laubwerk meisterhaft zu dunkel oder hell sich abhebenden Büscheln zusammen, die in ihrer feinen Silhouettierung noch genugsam mit dem italienischen souveränen Zusammenziehen von Baumwerk und helldunkler Verteilung großer Massen kontrastieren. Die rollenden Kurven haben eine wichtige Funktion. Wenn sie auch noch ganz am Körperlichen haften, so assimilieren sie doch schon das Einzelne im Bilde. Auch haben sich mit der Verengerung des Gesichtsfeldes die Farben geändert. Einheitlicheres warmes Braun hat das Übergewicht über die glitzernde Pracht erhalten. Was hier in dem Künstler vorgegangen ist und sich weiter durchsetzt, bekundet eine veränderte Haltung in der Welt, für die nicht das Individuum allein verantwortlich zu machen ist. Mit ihm tritt die Zeit aus der unruhig gärenden Spannung in ein reiferes menschliches Stadium ein.

In diesem Waldbild, in dem sich der Horizont natürlicher gesenkt hat, wirkt die Welt nicht mehr so fremd und wie aus unheimlichen Eindrücken zusammenphantasiert. Kann man sich aber hier noch fragen, ob in den ungeheuren, mächtig sich windenden Bäumen, an deren unzähligen Blattbüscheln das Licht märchenhaft entlang rieselt, mehr Furcht vor etwas Dämonischem oder schon ein aus innerer Verwandtschaft quellendes poetisches Empfinden sich äußert, so löst die letzte Landschaft von 1604 alle Zweifel (Abb. 14). Der Linienschwung ist abgeklungen, die einzelnen Blätter sind noch breiter zusammengezogen, die Farben wärmer; der Horizont liegt ganz tief. Durch braunes Baumdickicht blinkt ein golden sich färbender Abendhimmel. Und zwar füllt diese größte Helligkeit die Bildmitte. Die Natur ist gewonnen, der Gleichklang zwischen Innen- und Außenwelt entdeckt. Aber sogleich äußert sich nach Aufgabe des zusammenfassenden Kompositionszuges die Gefahr der Ausschnitthaftigkeit, einer neuen Untertänigkeit unter die Wirklichkeit, der auch die holländische Malerei des reifen Barock zu verfallen stets in Gefahr ist.

Auch Paul Brill (1554—1626) strebt von der grellbunten Vielheitslandschaft zur farbenwärmeren Vereinheitlichung, nur daß er nicht bei dem Ausschnitt eines dickichthaften Waldwinkels endet, sondern in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts in klarem Bildbau Weite und Freiheit zu gewinnen beginnt. Die Hauptträger der Bildkomposition in der Landschaft, die Bäume, die auch in den letzten Bildern Coninxloos noch vom oberen Bildrande durchschnitten werden, erscheinen nun schon mit voller Krone. Genau so erhält auf den Figurenbildern der anfangs eng in die Bildfläche gepreßte Mensch mit vorschreitendem Jahrhundert Raum um sich.

Paul Brill folgte seinem Bruder Matthäus nach Rom. Vom Landschafter Matthäus Brill (1550—1583) geben nur zwei von Hondius gestochene Zyklen (Amsterdam) einen Begriff. Sie verwenden die Felsen Patiniers, betonen die Mitte, überfüllen die Durchblicke, wobei Bewegtheit und primitives Zusammenziehen wohl durch den Stecher gesteigert ist. In der Übertragung seiner Kunst auf das Fresko geht Matthäus seinem Bruder voran. Zehn Fresken in der Loggia Geographica im Vatikan stellen eine Prozession Gregors XIII. dar, die sich mit den Reliquien des hl. Gregor von Nazianz durch verschiedene Straßen hindurch nach der Peterskirche bewegt. Sie bekundet wie manch ähnliche Darstellung des Denis van Alsloot (gegen 1570—gegen 1626) oder Anton Sallaert († nach 1648. Bilder von beiden in Brüssel) in der endlosen schematischen Aufzählung den Geist sinnlosen Häufens, der der vorbarocken Epoche in Vlandern so stark zu eigen ist.

In Rom läßt sich Paul Brill von dem Kreis um Annibale Carracci mit fortreißen, der um die Wette mit dem Deutschen Adam Elsheimer um die Landschaftsform von einfachem tektonischem Gerüst ringt. Den Menschen ausschalten oder als winzigen Teil von der Welt aufsaugen lassen will der Römer auch in der Landschaft nicht. In Bäumen und Architekturen fühlt er das stolze Ragen der Menschengestalt. Sie stellt er fest auf die Grundfläche und läßt auf diesem Schauplatz, der nach idealer Staffage verlangt, das Einzelwerk der Natur beiseite, um dessen treuer Nachbildung willen der Nordländer sich gern verliert. Was der Norden an Krausheit und Wildheit Absonderliches dazu gibt, macht er dann bei weitem wieder gut, indem er die Strenge des Aufbaues durch Lockerung, Bewegung und Verbindung mildert, die auf die Einheit der Bildflächengestaltung hinarbeitet. Auch der schwelende Glutherd der frühvlämischen Landschaftskunst hat Anteil an der reinen Flamme, die alsbald in der Kunst Claudes in Rom emporschlagen sollte. Elsheimer wie Brill gehen von der Landschaft des Coninxlookreises aus.

1589/90 malt Paul Brill 6 Arkaden des Laterans aus und verwendet die bunte Vielheitslandschaft mit dreiteiligem Aufbau von Felsen und Bäumen, wobei die starken Farbkontraste des Dreiplans von der Wand ihre Wirkung tun. Zehn Jahre später hat er mit den Fresken der Kirche S. Cecilia in Trastevere, die durchgängig das Motiv der in einsamer Natur büßenden heiligen Männer und Frauen gestalten, den Anschluß an die Römer gewonnen. Der zu niederländischer Art neigende Girolamo Muziano, der von Tizian ausgeht, ist sein Vorbild. Brill hat die Weite aufgegeben, Wald und Felsen dichter herangezogen und einen vereinheitlichenden schrägen Vordergrundsaufbau geschaffen, in den er die Figur hineinkomponiert. Mit diesem kontrastiert die Lichtheit des sich öffnenden Raumes. Die übliche Absonderlichkeit und Wildheit der Landschaft ist jetzt als Ausdruck besonderer menschlicher Stimmung verstanden und ausgenützt, indem einsame Büßer darin ihr Wesen treiben. Früher bewegten sich die Menschen in der wunderlichsten Landschaft, als ob alles so sein müßte.

Die Jahreszeiten im Casino Rospigliosi 1605 und die Wald- und Flußlandschaften im Palazzo Rospigliosi ungefähr 1609 verfolgen den Weg zum engen Naturausschnitt nicht weiter. Unter dem Einfluß von Elsheimer besänftigt Brill die schroffen Felskuppen zu sanften Hügeln, die von den Bildseiten abfallen und sich in der Mitte, hell und dunkel voneinander absetzend, überschneiden. Zusammenhalt gibt die Dunkelheit seitlicher Bäume, die jetzt ihre volle Krone auf der Bildfläche entfalten können. Wo nicht Überschneidung in der Bildmitte erfolgt, sondern sich ein Bergmassiv diagonal in die Tiefe schiebt, erhält es durch scharf absetzende Buchten und Einschnitte eine akzentuierende Durchgestaltung. Die künstlerische Absicht ist dabei, die körperliche Masse des Gegenständlichen bewegt zu machen und sie in die Flächenrhythmik des Bildes einzubinden.

Auch auf den Tafelbildern macht sich — allerdings langsamer — diese Entwicklung bemerkbar; die Dresdner Felsenlandschaft von 1608 fällt noch in die alte Manier zurück. Auf der Landschaft in Braunschweig (Abb. 15, ähnliche in Darmstadt, Wien, Berlin) faßt Brill in großem Schwung die diagonale Raumgasse, die die größte Helligkeit auf die eine Bildhälfte sammelt, durch dunklen Rahmen, der beiderseitig an die obere Bildkante stößt, zusammen. Zweimal noch unterbricht er durch diagonal anstrebende Dunkelzüge die Lichtbahn des Tiefenraums, so daß trotz der vielen Einzelheiten und der scharf absetzenden kühlen Farben innerhalb des umklammernden Rahmens ein ununterbrochenes Wechseln von Hell und Dunkel zustande kommt. Wie im





Abb. 15. Paul Brill, Landschaft mit römischen Ruinen. Braunschweig

Bilde Teil an Teil sich kettet und all das Einzelne sich in rollenden Kurven zu einem leicht überschaubaren Ganzen zusammenfügt, beginnt der Mensch in der Natur das Große und Gesetzmäßige zu sehen.

Andere reife Werke Brills, warme grüne Waldlandschaften, auf denen große Laubmassen und ungeheure Stämme zu majestätischem Gewoge zusammengefaßt sind, während die Staffage sich ins Winzige verkleinert, bleiben Coninxloo verbunden (Petersburg, Paris, Leipzig). Doch ebnen sich auf den Tafelbildern zuweilen die Kurven zur Horizontalfläche des Meeres, die die Vertikalen von Schiffsmasten, Ufern und Architekturen durchbrechen (Berlin-Vorrat, Florenz-Uffizien), und Brill kommt dem Pathos des Romanen nahe.

Auch seine Zeichnungen, die zahlreich von den Sadeler, Nieulandt und anderen gestochen wurden, setzen Hell schroff neben Dunkel und behalten die bewegte Silhouettierung bei. Die seitlich einfassenden Bäume, die mit dem Boden emporwachsen, lassen den ersten Laubansatz von knorrig sich drehenden Ästen überhängen und rahmen die entferntere Mitte ein, die, schon ruhiger, im Lichte sich auflöst. Willem van Nieulandt (um 1584—1635) wird ein Fortsetzer der römisch-vlämischen Landschaftsmalerei. Auch er fertigt eine Stichfolge römischer Ruinenlandschaften, die Variae antiquitates Romanae etc.

Der Frankenthaler Kreis und nahestehende Meister bleiben hinter dem Vorstoß der späten Landschaften Coninxloos zurück. Sie bilden mit den gekennzeichneten kompositionellen und farblichen Mitteln abenteuerliche landschaftliche Phantasiegebilde aus.

Mit Vorliebe malen sie auf kleinen Kupfertäfelchen, auf denen die Farben besonders emaillig und glatt schimmern. Wie Theaterkulissen in unnatürlichem Rampenlicht, wie nächtliche Traum- und Spukerscheinungen türmen sich burgbekrönte Felsen, stürzen Gewässer hernieder, winden sich Bäume und wühlt das spitzige Blattgebüsch. Getier aller Art füllt diese abenteuerliche Welt. Der zweiteilige oder dreiteilige Vordergrundsaufbau gibt als dunkle, zerrissene, aber stets schwungvoll verlaufende Silhouette den Hauptbewegungszug an. Dahinter schimmert es in kreidigem fahlen Grün, changiert nach hartem Blau, und ein Strom des grellsten Gelb dringt aus der Ecke des Himmels, die bisweilen unaufzählbare Welt des letzten Grundes übersäend. Künstliche Beleuchtungseffekte werden gesucht, Nachtbrände und Fackelbeleuchtung. Die dazu gehörigen unheimlichen Gefühle werden in Bildvorwürfen

von Bränden Trojas, Schlachten und anderen überhitzten Phantasievorstellungen ausgekostet. Beliebtester Vorwurf bleibt die Waldlandschaft mit einfachem oder doppelseitigem Durchblick und mächtigen Bäumen, deren Stämme und Laubbüschel die wogenden Bewegungsgänge aufnehmen müssen. Hier erscheinen Dickichte, die bei aller Pedanterie im Einzelnen in blaugrünen Farben zu verrückten Visionen gemacht sind. Und doch ist die Spannung der wiederkehrenden Helldunkelkontraste, die rollende Silhouettierung schon Vorspiel einer Bindung, auf die auch stets das schräg einfallende Licht verheißungsvoll hinweist.

Der bedeutendste Meister im Umkreis dieser Kunst ist Jan Brueghel, mit dem sich die folgenden, von Frankenthal ausgehenden Künstler meist empfangend auseinandersetzen und berühren.

Peter Schoubroeck (1570 bei Frankenthal geboren, tätig einige Jahre in Nürnberg, dann wieder in Frankenthal, wo er 1607 starb) malt außer Dorf- und Waldlandschaften figurenreiche phantastische Historienbilder, auf denen die Figuren die Landschaft fast verdrängen: die Amazonenschlacht in Dresden, Bekehrung Pauli im Haag, Sml. Stuers, Nachtbrände in Wien, Cassel, Braunschweig, eine weniger grellfarbige Predigt des Johannes in Braunschweig und die Taufe des Kämmerers im Haag, Sml. Stuers. Der Mechelner David Vinckeboons (1578—1629) pflegt außer dem Waldbild auch genrehafte Darstellungen, besonders Bauernkirmse mit mehr oder weniger Landschaft (Braunschweig, Abb. 16, Aschaffenburg, Haag). Bei ihm wie bei Roelant Savery aus Courtrai (1576—1639) verliert sich allmählich die übersteigernde Art. Besonders Savery, der sich anfangs in wilden Fels- und Waldlandschaften nicht genug tun konnte und vor blauviolettem Himmel milchglasgrüne Bäume und rosa und hellblaue Gebäude schimmern ließ (Braunschweig, Wien, Dresden, Amsterdam), wendet sich einem intimeren Naturstudium zu und verengt sein Gesichtsfeld. Von Prag aus, wo er im Dienst Rudolfs II. stand, macht er eine Reise nach Tirol und bringt sorgfältig ausgeführte Skizzen und Einzelheiten nach der Natur heim. Mit Savery setzt recht eigentlich die Spezialisierung der Bildgattungen ein. Er schafft das Tierstück, als Orpheus- und Paradiesbild aufgemacht (Haag, Frankfurt, Amsterdam), aber auch als Jagdbild einfacher gestaltet (München, Dresden, Hamburg). Gleichzeitig mit Jan Brueghel bildet er als einer der ersten die Malerei von Blumen zu einer gesonderten Gattung aus und sucht diesen durch plastischere Durchbildung der Blumen, sowie Ersetzen des leeren schwärzlichen Grundes durch rundliche Nische zu übertreffen (Haag, Smlg. Stuers, Wien-Liechtenstein, Kopenhagen, Schwerin). Mit der scharfen objektiven Beobachtung und Spezialisierung drängt die Weiterentwicklung nach Holland, dem die Zukunft auf diesen Gebieten gehört. Vinckeboons kam schon als Kind nach Amsterdam, Savery 1616 nach Amsterdam, 1619 nach Utrecht. Vinckeboons wird zum wichtigen Vermittler der Brueghelschen Bauernmalerei an Holland, wo sie von Adriaen van de Venne und anderen aufgenommen und später wieder durch den Vlamen Brouwer, der in Holland seine Ausbildung erhält, neu belebt wird. Unter anderen die Landschaft Brueghels-Coninxloos fortsetzenden Meistern heben sich heraus Anton Mirou (um 1580— um 1653), der neben Waldlandschaften (Amsterdam, Wien - Schönborn) weniger phantastische dörfliche Ansichten malt, unter anderem 26 Schwalbacher Ansichten, nach denen Mathäus Merian im Jahre 1620 Stiche fertigte, Abraham Govaerts (1589—1626) mit Waldlandschaften (Haag, Schwerin, Braunschweig), Adriaen Stalbemt (1580—1626) mit leuchtenden Landschaften (Leipzig, Amsterdam) und mythologischen Vorwürfen (Dresden), als spätester Alexander Keirincx (1600—1652), der der Zeit gemäß die Härten mildert und eine förmliche Kalligraphie herniederrieselnden Baumgebüsches ausbildet (Dresden, Braunschweig).

Die Brueghelsche Anhäufung kleiner Figürchen setzt das Genre der Reiterszenen und Überfälle fort, die Jan Snellincx (1549—1638) in nicht mehr gekannten, von Mander gerühmten Bildern pflegte. Sein Sohn Gerard Snellincx (1577—1669), sowie der ganz ähnliche Sebastian Vrancx (1573—1647, Braunschweig, Aschaffenburg), bilden im Dienste der Höfe die neue Gattung weiter aus, wobei die bildschließenden Elemente mehr oder weniger Raum gewinnen.

Bis weit ins 17. Jahrh. hinein wird die Natur noch wie beim alten Brueghel als eine düstere, dem Menschen unholde, beängstigende Macht gefühlt und dementsprechend unruhig gestaltet. Jodocus de Momper (1564—1635) phantasiert kahle Gebirgslandschaften mit Mühlen und Brücken über tiefen Schluchten zusammen. Er verwendet aufdringlich den Dreiplan Braun, Grünbraun und Blau und punktiert und strichelt über die dünne warme Untermalung im Vordergrunde mit Sepiabraun, im Hintergrunde mit Weißgelb und Blau stalaktitenhafte Felsgebilde zusammen (ähnlich Abb. 16). Die einzelnen Gründe setzen in schwungvoll verlaufender Silhouette voneinander ab, und das einfallende Licht im Himmel entspricht wieder dem hellsten Fleck im Mittelgrunde der Landschaft. Seine Farb-Strichmanier auf warmem Grunde bereitet auf den holländischen Goyen und verwandte Meister vor. Momper verfährt flüchtig und summarisch, was seinen Improvisationen heute besondere Beliebtheit einträgt (Dresden, Wien u. a.). Auch seine besten Landschaften, die Jahreszeiten in Braunschweig, die sich sehr



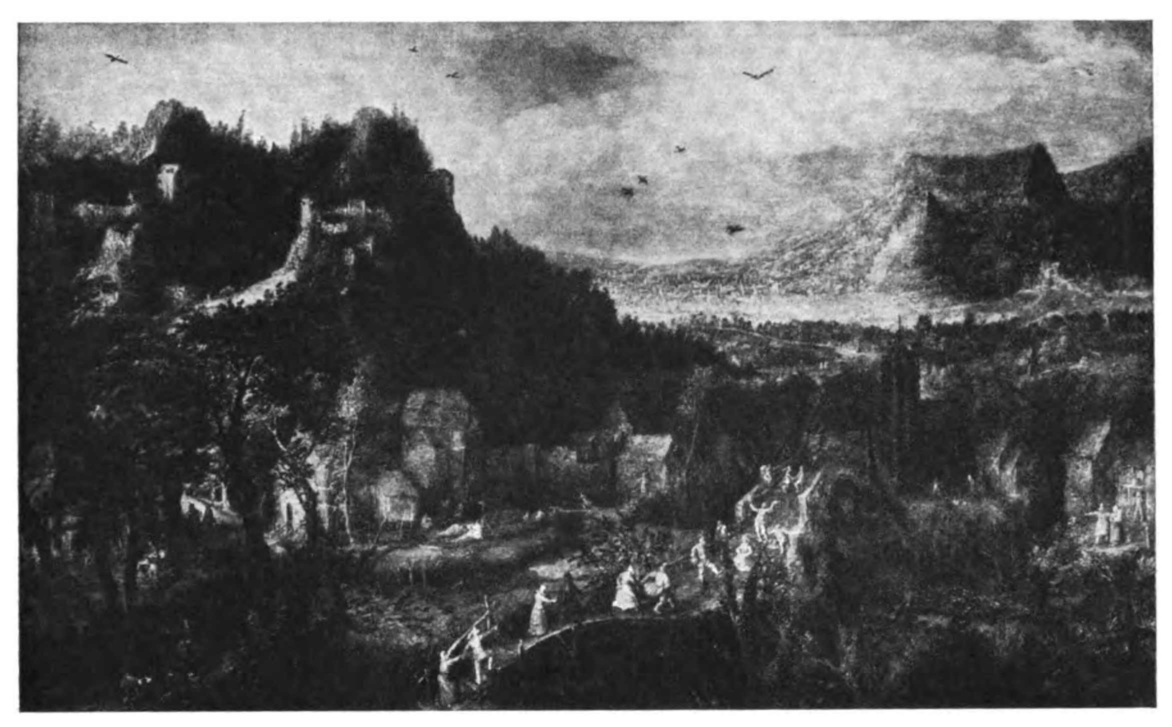


Abb. 16. David Vinckeboons, Landschaft mit tanzenden Bauernpaaren. Braunschweig

Jan Brueghel nähern, mit dem er zusammen arbeitete, lassen Feinheit vermissen. Die Bäume des Frühlingsbildes sind glasig grün. Momper verengt ebenfalls allmählich den Ausschnitt seiner Bilder. — In ähnlichen altertümlichen Formen bewegt sich Tobias Verhaeght (1561—1631), erwähnenswert als erster Lehrer des Rubens, der mit Momper unter Leitung des Marten de Vos Trophäen und Dekorationsstücke für den Triumphzug anläßlich der Ankunft des Erzherzogs Ernst, Statthalter der Niederlande, in Antwerpen zu bemalen hatte.

Nicht groß erscheint der Schritt, den die Zeit in einem halben Jahrhundert seit dem alten Brueghel gemacht hat, in dem Werk seines Sohnes Jan, genannt der Sammetbrueghel. Noch wehen die Schauder manieristischer Weltangst auf düsteren Grotten- und Unterweltsbildern, Versuchungen des hl. Antonius, aber sie werden überwunden durch eine unbefangenere, fröhlichere Weltneugierde, die mit der alten bilderbogenhaften Buntheit in exaktester miniaturhafter Ausführung den Reichtum der Welt am liebsten planvoll enzyklopädisch ausschöpfen möchte. Auf kleinen Kupfer- und Eichenholztäfelchen, deren beste sich heute in Madrid, Dresden und München befinden, stellt er besonders gern allegorische Darstellungen der fünf Sinne und der Elemente (Abb. 18), die Arche Noah, das Paradies und ähnliches dar. Wie sein Vater geht Jan weit über das Landschaftliche heraus und malt biblische, mythologische und genrehafte Szenen. Mit erstaunlicher Fertigkeit weiß er bewegliche Figürchen hinzusetzen, die altertümlich die feste Lokalfarbe, besonders Rot, innerhalb des blaugrünen Regens tragen. Auch bei ihm ist der ganze Sinn der Darstellung noch Häufung, aufzählende, unverbundene Aneinanderreihung, und die hart isolierenden Farben lassen den doch vorhandenen Willen kaum fühlbar werden, die Mannigfaltigkeit freier in die Fläche hineinzuordnen und Eckenabschluß herzustellen.

Jan Brueghel wurde 1568 in Brüssel geboren, 1593—96 war er in Italien, wo er den Einfluß Paul Brills erfuhr. Kardinal Borromeo in Mailand wurde ihm ein lebenslänglicher Gönner und Käufer. In Antwerpen ermalte er sich erst recht das höchste Ansehen. Rubens nannte ihn seinen Freund, das Regentenpaar Albert und Isabella machte ihn zum höchst begünstigten Hofmaler. Er starb 1625 in Antwerpen.



Abb. 17. Jan Brueghel, Landschaft mit einem Pferdegerippe. Dresden (1608)

In der Landschaft steht Jan dem Kreise Coninxloos nahe (vgl. mit Abb. 13. Brueghels Versuchung des hl. Antonius in Karlsruhe), besonders in den Farben und der Laubbehandlung. Auch bei ihm verschwinden die phantastischen Gebirge; der Horizont sinkt natürlicher herunter, und die traulich stille Welt des Alltags gewinnt allmählich ihr Recht. Flache Felder mit Mühlen erscheinen, Gehölze mit Wegen, Flußufer, wo Mensch und Tier die tägliche Arbeit in ihrem Kreise verrichten. Aber die diamantene Farbenisolierung verrät, daß der Meister, dessen harte Züge uns van Dyck bewahrt hat (München), in die Türme am Seeufer, die Kapellen unter alten Bäumen, die belebten Fahrwege auf aussichtsreicher Höhe noch nichts von einem seelischen Ton hat einfließen lassen. Seine einfachsten Landschaften (Abb. 17) haben die ältere Form folgendermaßen abgewandelt: die Bodenfläche, die relativ Zusammenhang gewonnen hat, beginnt mit der vorderen Bildkante und steigt als dunkler, alles andere kräftig zurückdrängender Plan immer noch bis etwa zur Bildhälfte an. Die niemals fehlenden Figürchen, Wagen und Getier, sind heller herausgemalt oder ragen als wirksame Silhouette in die zweite, hellbeleuchtete, viel schmalere Schicht hinein. Der Hintergrund ist dann unglaublich fein mit Blau und hellem Gelb gemalt, das üblicherweise aus der Himmelsecke hervorbricht und mit dem Mittelplan korrespondierend die unübersehbare Ferne, Städte und Berge kristallen aufglitzern macht. Verloren hat sich der seitliche Bildabschluß. Das Flach der Ebene, das sich über die Bildseiten hinaus fortsetzen könnte, bereitet die holländische Flachlandschaft vor. Der Vlame versteht es nicht die bildschließenden Elemente, die die älteren, manieristisch übersteigerten Baumlandschaften an die Hand gaben, weiter zu verarbeiten.

1608 malt Brueghel das erste Blumenstück (Mailand) unter peinlichster Beobachtung jeder Einzelheit, aber mit glasigen Farben und fast ohne Schatten (weitere in Berlin, Wien, Madrid, Stockholm).

Brueghels geschickte Hand beteiligt sich bei einer unzähligen Menge von Bildern jener glatten, bunten Feinmalerei. Er malt dem Momper, Vrancx, Balen, Francken, Rottenhammer, um nur einige zu nennen, ein Stückchen blaugrünes Walddickicht um die Figuren oder staffiert Landschaft mit Figürchen oder legt Fruchtgehänge und Blumenkränze um figürliche Darstellungen. Selbst mit dem freien Schwung des Rubens geht Brueghels pedantische Hand einen erträglichen Bund ein, mochte Brueghel eine Madonna des Rubens in einen dichten Blumenkranz fassen (Paris, München) oder Rubens mit möglichst gehaltener Hand die gläsern-lichten Gestalten Adams und Evas in Brueghels buntes Paradies setzen (Haag. Vgl. die Gestalten von Tizians Sündenfall in Madrid). Noch ist das Einzelne so wenig im Bildganzen verknüpft, daß eine fremde Hand hineinarbeiten kann, ohne störend aufzufallen.

Den Landschaftsstil Brueghels setzt sein Sohn Jan Brueghel d. J. (1601—1678) unselbständig fort, daneben außer den beim Frankenthaler Kreise erwähnten Malern Jan van Kessel (1626—1679). Sein Blumenstück trägt Daniel Seghers weiter (1590—1661).

Verbinden sich auf den mythologischen Darstellungen mit der blaugrünen Landschaft die porzellanrosa Akte eines Balen, Rottenhammer (Abb. 18) oder eines anderen Nachfolgers Sprangers, so gibt es einen kaum überbietbar grellen Klang. Die Unverbundenheit von Welt und Mensch tritt auf der vlämischen Kleinmalerei bis weit ins 17. Jahrh. hinein auffällig hervor. Die Menschengestalt selbst wird mit der Beimischung einer wenig schönen Erotik in die Sphäre des Kuriositätenhaften gezogen, die das Bezeichnende dieser gefällig gewordenen Kleinkunst ist. So begleitet sie die Kunst des Rubens und füllt heutigen Tages die Museen und Kunstkammern mit ihrem primitiven Farbenglanz.

Auch Historien- und Sittenbild kleinen Formats bestehen im ersten Drittel des Jahrhunderts aus zusammengetragenem Einzelwerk von peinlichster, glitzernde Pracht suchender Einzel-

ausführung. Vor unzusammenhängenden Architekturstücken wird ein dicht gedrängter Menschenhaufe von gleicher Kopfhöhe versammelt. Seitlicher Landschaftsausblick steht unverbunden im Ganzen.



Abb. 18. Jan Brueghel, Die Schmiede Vulkans (das Feuer). Berlin

Es wird fast allein von der jüngeren Generation der Familie Francken bestritten, von Hieronymus Francken II (1578—1623), Ambrosius Francken II (nach 1581—1632) und dem weitaus bedeutenderen Frans Francken II (1581—1642). Frans Francken II, der bei Lebzeiten seines Vaters „den jongen" signierte, dann einfach mit seinem Namen, schließlich „den ouden Frans Franck" unter seine Bilder setzte, als sein Sohn Frans Francken III (1606—1667) zu malen begann, nimmt die Überlieferung des Ambrosius auf. Dieser hatte neben seinen romanisierenden Altarbildern bereits Gesellschaften in Innenräumen venetianischen Charakters gemalt (Aachen, Stockholm), wie auch der ältere Frans mit kleinfigurigen Bildern in die volkstümliche Bahn gelenkt war. Frans II überwindet bald die Schwerfälligkeit und dunkle Farbe seiner ersten Werke (Hexensabbath, Kreuztragung, Wien) und gewinnt einen wärmeren rötlichen Braunton und Zierlichkeit der Gestalten, die er mit Kostbarkeiten behängt und möglichst orientalisch herausputzt. Auf dem warm schimmernden, stofflich auffälligen Bild eines Balles am Hof des Erzherzogs Albert (Haag, einige Köpfe von Franz Pourbus d. J.) macht sich die diagonale Raum- und Lichtführung besonders durch einige dunkle Vordergrundsfiguren in der Bildecke bemerkbar, ohne daß sie eine Bindung der horizontal gereihten, geziert sich benehmenden Figürchen mit ihren rosa und orange Kleidchen und bläulichen Spitzenkrausen, den Fliesen des Bodens und der prächtigen Architektur zu erzielen vermag. Wie Rubens versucht er gar historische Wirklichkeit, die Abdankung Karls V. (Amsterdam) mit mythologisch allegorischem Beiwerk zu verbinden, ohne mehr als miniaturhaft kurios zu wirken. Werke seiner mittleren Zeit, die Anbetung der Könige (Amsterdam), Solon und Krösus (Wien, andere Dresden, München) reihen die Menschen gedrängt aneinander. Charakteristisch für sein Talent ist die Aufgabe, die er als erster gepflegt zu haben scheint, die exakte Wiedergabe von Bildergalerien und Kuriositätenkabinetten (Wien, München usw.), die gegenständlich von großem Interesse sind. In der Spätzeit macht er eine bemerkenswerte Wandlung durch. Die Farben werden kühler und lichter, die Anordnung freier über die Fläche verteilt, die Proportionen der früher mehr kleinköpfigen Gestalten viel gedrungener: Krösus und Solon (Louvre), Moses schlägt Wasser aus dem Felsen (Augsburg), Tanzfest (Bamberg), der Verlorene Sohn (Karlsruhe). Am wichtigsten für die Folgezeit sind seine Gesellschaftsstücke, die sich unter dem Strahl des Rubens erwärmen. Sie gehören dadurch schon in eine reifere Zeit des vlämischen Sittenbildes.

Die Bildniskunst, in der Antonis Mor durch ein begeistertes Studium Tizians den Niederländern auch im 16. Jahrh. internationale Anerkennung verschaffte, gerät bisweilen ins Miniaturhafte und wird erst durch Rubens und van Dyck zum Ausdruck eines neuen starken Persönlichkeitsgefühls erhoben. Nachdem Pieter Pourbus (um 1510—1584) und sein Sohn Frans Pourbus d. Ä. (1545—1581) Tüchtiges innerhalb alter Bahnen geleistet hatten, neben ihnen der mit feinen graugelben Tönen altertümlich arbeitende Adriaen Thomasz Key (1544— nach 1589, Bilder in Brüssel, Wien, Gent, zwei Triptychontafeln in Antwerpen), wird Franz Pourbus d. J. (um 1570—1622), der es versteht eine freiere gefällige Art mit miniaturhafter Sorgfalt zu verbinden, ein gesuchter Hofmaler. Er malt für Heinrich IV. zahlreiche Bildnisse (die besten im Louvre), ebenso für italienische und spanische Höfe. Seine Art erhält sich in Justus Sustermans (1597—1681), der in Florenz eine Stellung als angesehener Bildnismaler behauptet. Ihm gibt schon die Malerei van Dycks neue Mittel.

Mit dem Architekturbild und einer weiteren Abzweigung der Landschaft, dem Seebild, vollendet sich die Herausbildung einzelner Bildgattungen. Dem Architekturbild sind durch den Zwang des Gegenstandes bestimmte Grenzen gesteckt. Soweit der Künstler den Raum,

der sein Vorbild ist, illusionistisch darstellt, muß er die organische Ordnung der Teile seiner Malfläche aufgeben. Es lassen sich nur Stimmungswerte durch die tonige Erwärmung und Verschleierung der Härten erzeugen, zu der die Perspektive und die Überschneidungen der Bauglieder zwingen. Nach dieser Richtung hin hat erst Holland alle Möglichkeiten der Architekturmalerei ausgeschöpft.

Wie in der Landschaftsmalerei handelt es sich hier zunächst nicht um wirklich vorhandene Räume. Aus scharf und spitzig wiedergegebenem Einzelwerk werden phantastische prächtige Innenräume und Schloßhöfe zusammenphantasiert. Das künstlerische Ziel ist die durch perspektivische Richtigkeit erzielte Tiefenwirkung. Ein Architekt und Architekturtheoretiker, Hans Vredemann de Vries aus Leeuwarden in Friesland (1527— nach 1604) ist der Vater der Antwerpener Architekturmalerei. Unter exakter Anwendung der Linearperspektive läßt er Säulenhallen tunnelartig auf einen Fluchtpunkt zulaufen. Mit der neuen illusionistischen Wirkung erntet er lebhaftes Interesse und allgemeinen Beifall seiner Zeitgenossen. Er entwickelt den ganzen Pomp der Renaissancearchitektur mit marmorierten Säulen, Skulpturen und reichem Zierrat, zieht auch neben Innenräumen Vorhallen und Schloßhöfe hinzu, die er mit Wasserkünsten und zierlichen Figürchen ausstattet, überall hart zeichnerisch, unter strenger Beachtung von Licht und Schatten an jedem Baugliede und noch ohne jedes Gefühl für die Bildfläche. Seine stumpfen bunten Lokalfarben lockern sich allmählich ein wenig (Wien).

Erstaunlich schnell erfüllt der Schüler Vredemanns, Hendrick van Steenwyck d. Ä. (um 1550—1603), allerdings ein Holländer aus dem gleichnamigen Orte, diese abstrakte Form mit Leben. Wie Coninxloo plötzlich einen engen Ausschnitt gestaltete, als er einen wirklichen Natureindruck abbildete, gibt Steenwyck einen verhältnismäßig gedrückten Ausschnitt, als er statt der früheren Phantasiearchitekturen 1573 das Oktogon des Aachener Domes (Schleißheim), durch vorderen Bogengang gesehen, abbildet. Der Boden steigt noch an, die Perspektive ist übertrieben, aber ein einheitlicherer Braunton beginnt, gegenständlich gesprochen, die Luft zwischen den begrenzenden Teilen fühlbar zu machen, also eine gewisse farbige Angleichung zu erzielen. Den noch seitlich verstellten Blick in die Antwerpener Kathedrale (wahrscheinlich 1583, Mailand, Smlg. Crespi) weitet er in dem Hochbilde von S. Peter in Löwen (Brüssel) zu einer raumillusionistischen Darstellung, die ohne verstellende frontale Bauglieder mit dem Bildausschnitt gleich den Tiefenraum beginnen läßt. Die Seitenmauern des vordersten Joches fliehen zwar noch auseinander, der Boden liegt natürlich flach, und die mit feinen gelben, grauen und braunen Tönen dargestellten Reize der Beleuchtung mildern die Härte des raumschließenden Steinwerks. Das Werk dieses Holländers ist ein Vorstoß. Sein Sohn Hendrick van Steenwyck d. J. (um 1580— vor 1649) lenkt zu Vredemann zurück. Er phantasiert breitformatige Kircheninnere zusammen, wobei der Horizont wieder höher gerät (London - Nat. Gal., Dresden), greift auch auf die einseitig durch einen Bogengang verstellten Platzdarstellungen Vredemanns zurück (Haag, Leipzig) und lenkt nach anfänglicher Tonigkeit immer mehr in die grelle Buntheit der Antwerpener Feinmalerei ein. Gipfel der Spezialisierung ist das Bemühen einer ganzen Malerfamilie um die Darstellung der siebenschiffigen Antwerpener Kathedrale, des Peter Neefs (um 1578— nach 1656) und seiner unbedeutenden Söhne Lodewyck und Peter. Auch auf diesem Gebiete bereitet sich die zukünftige Zusammenschmelzung des Einzelwerkes in künstlichen Beleuchtungseffekten des jüngeren Steenwyck und Peter Neefs vor, denen die Befreiung Petri gewöhnlich die Motivierung gibt. Das Mißverhältnis der kleinen Menschlein zu den ungeheuren Räumen unterstreicht die phantastische Note.

Mit dem Seestück, das wie die flache Landschaft typisches Kennzeichen der holländischen Malerei wird, weiß der Vlame wenig anzufangen, weil er zum gotisch Hochstrebenden neigt und möglichste Fülle sucht. Wie der Landschafter älteren Stils das Meer in seinen Darstellungsbereich zieht, zeigt die Skizze des alten Brueghel in Wien, die aus Braun und etwas Grün und Eisblau genial hingestrichen ist. Aus der Meeresfläche ist ein rechteckiges Stück nur herausgeschnitten und auf ihr verteilen sich zwischen ungeheuren Wogenkämmen winzige Koggen mit geblähten Segeln ordnungslos. Greller Lichtkeil innerhalb der Wasserfläche korrespondiert mit dem Licht im Himmel. Ein sorgfältiges aber eben so ausschnitthaftes Hafenbild Brueghels, das die Schiffe über die Meerfläche hin verteilt, befindet sich in Rom, Pal. Doria. Jan Brueghel sucht, noch hart und bunt genug, den rechteckigen Ausschnitt aber deutlich schon durch abrundende Einfassung zu schließen (Wien). Im allgemeinen erschöpft sich die Seemalerei der frühen Zeit im gegenständlichen Interesse an den Schiffstypen und historischen Vorgängen. Ohne Versuch einer ordnenden Zusammenfassung erscheinen die imposanten Kampfkoggen mit ihren hohen Deckaufbauten und wie aus Metall gewalzten, stets stark geblähten Segeln, angefüllt mit genau sichtbaren bunten Figürchen über den schematischen Wellenkämmen der durchsichtig grünen Meeresfläche. Sie blüht in Holland, wo Hendrick Cornelisz Vroom (1566 in Haarlem bis 1640) ihr im Dienste holländischen Nationalstolzes weite Verbreitung sichert. Auch der Antwerpener Aert Antum ist schon 1603 in Amster-



dam. Auf der Armadaschlacht von 1604 (Emden) gruppiert er gefälliger die Schiffe auf kleiner kreisrunder Tafel zusammen. Adam Willaerts (1577—1664), schon 1611 in Utrecht ansässig, verbindet mit der bewegten Meeresfläche phantastische Felsenküsten in der Farbigkeit des Dreiplans (Dresden, Amsterdam). Sein Sohn Abraham Willaerts schließt sich an ihn an (Braunschweig). Der eigentliche Vertreter der Antwerpener Marinemalerei, Andries van Eertveld (1590—1652) sucht das Phantastische schwankender, figurenreicher Schiffe auf wildbewegtem Meere in kreidiger Beleuchtung (Gent, Schwerin), um sich auf italienischen Hafenbildern (Wien, Nürnberg) zu größerer Tonigkeit und Ruhe zu klären. Im Holländer vlämischer Abstammung Willem van de Velde d. Ä. (1611—1693) erhält sich das historische Seebild durch das ganze 17. Jahrh., langsam mit den Formen der Zeit mitgehend.

Die Tatsache der Spezialisierung auf Bildgattungen, Vorspiel für den weitaus umfangreicheren Prozeß in Holland, spricht die grundsätzliche Anerkennung alles Seienden als wertvoll aus. Dann aber manifestiert sich darin eine weitgehende nordische Selbstentäußerung. Über der Fülle der Welt, die seine gierigen Augen zu erraffen suchen, verliert sich der Mensch, weil er sich ihrer in peinlich pedantischer Nachahmung zu bemächtigen sucht. Diese Aufgabe läßt die Spezialisierung einsetzen.

Denn die hier behandelte Zeit versteht noch nicht vom Einzelnen zum Ganzen aufzusteigen. Sie häuft und füllt in blanker Farbigkeit die Bildfläche mit tausend Dingen. Die Weltprospekte, die Archen Noahs und Paradiese, sie wollen schon ein möglichst umfassendes Ganzes geben, aber sie wollen es noch materialistisch durch Häufung geben. Die Kosmographien, die enzyklopädischen Sammelwerke der Wissenschaft, die aufzählende Dichtung geht ihnen zur Seite. Nur in Ansätzen beginnt die Vielheit zusammengefaßt zu werden. Als die wichtigsten sind die Kurven der seitlich rahmenden Bäume, die starken, wellig wechselnden Helldunkelkontraste, die diagonale Lichtbahn hervorgehoben worden. Der größte schöpferische Gedanke des Barock kündigt sich an, alle Bildteile auf der Bildfläche, also der Gesamtheit aller Teile, untereinander in Beziehung zu bringen, daß ein zusammenwirkendes Ganzes daraus wird. Das heißt Begreifen und Beseelen der Welt als eines Organismus, zu dem der Mensch wie jedes andere Geschaffene als ein wirkender Teil gehört. In dem Augenblick, wo dieser Geist lebt, werden, wie die Körper auf den Bildern der Manieristen, mit einem Zauberschlage die Bäume aus ihrer qualvollen Windung erlöst sein, die unruhig wogende Erddecke sich glätten, alles Einzelne sich beruhigt in die Gesamtheit betten. Dann werden auch die angstvollen, exaltierten, phantastischen Stoffe aufhören, und die Welt wird das frohe Daseinsgefühl des Menschen erhöhen.

Lückenlos läßt sich die holländische Kleinmalerei an diese Phase der vlämischen Kunst anschließen. Nicht nur, daß eine Reihe von Künstlern wie Coninxloo, Vinckeboons, Savery nach Holland auswandern, überall geht das zusammengetragene Weltbild in den intimeren Naturausschnitt über. Hunderte der Baumlandschaften bereiten auf Ruisdael vor; man decke etwa das Bild Brills (Abb. 15) bis auf Wasserfall und Felsmassiv darüber zu, und man erhält den Blick eines Ruisdaelschen Wasserfalls. Brueghels Flachlandschaft (Abb. 17) kündigt Goyen an, wie die vlämischen Schlangenbäume und Brueghelschen Figürchen in verblasenen Farben bei ihm und seinem Kreise fortleben. Das Architektur-, See- und Blumenstück gestalten schon Holländer in Vlandern. Es wird die Frage zu beantworten sein, ob mit der Verengerung des Gesichtsfeldes, der weitaus größeren Naturnähe, auch die Kraft weiterwächst, den dargestellten Teil der Natur im Kunstwerk zu einem Ganzen zu formen. Schöpferisch Neues hat Vlandern in der Kleinmalerei kaum noch etwas zu sagen. Was Adriaen Brouwer schafft, reiht sich schon innerlich in die holländische Malerei ein.





Abb. 19. Rubens, Der Humanist Justus Lipsius mit den Brüdern Rubens und Wowerius in Rom. Florenz, Pitti

II. Peter Paul Rubens

Über dem Unterbau der bunten Antwerpener Feinmalerei erhebt sich die große Kunst des Rubens. Seine Entwicklung spiegelt in einzigartiger Weise das krampfhafte Bemühen des nordischen Volkes um die Großheit der italienischen Renaissancekunst und -kultur und die endliche Vermählung mit eigenem Wesen, das, unendlich bereichert, fähig wird, dem alten Kulturvolk die Führerschaft in der bildenden Kunst zu entreißen.

Rubens betritt die bislang so unglücklich erscheinende Bahn der Romanisten. Er taucht unter in der italienischen Hochrenaissance, zugleich sich bildend an humanistischen Idealen, und dringt weiter vor bis zu der ihm und seiner Zeit verwandten Spätantike. Gestützt auf das fast hundertjährige Ringen seiner Vorgänger gelingt es ihm endlich, ebenfalls kopierend, nachahmend, den Geist der südlichen Kunst von innen her zu erfassen, ohne an einzelnen fertigen Formen zu haften. Er macht sich die Beherrschung der Menschengestalt zu eigen. Er erwirbt übers Formale hinaus das Gefühl für Würde des Menschen und die menschliche Bedeutsamkeit religiöser, mythologischer und geschichtlicher Stoffe.

Mit diesem Gewinn, ohne den die vlämische Kunst auf eine durch den alten Brueghel bezeichnete Bahn zurückgeworfen wäre, verbindet Rubens die alten Vorzüge des Niederländers, die Teilnahme an der Welt, der Fülle und Vielheit, die den Menschen als Wesen höherer Bestimmung am liebsten ausschalten möchte. Aus dem mit heißem Bemühen Errungenen und eigenstem Erbteil entwickelt sich nun die höhere Harmonie, die Mensch und Welt vereinigt. Sie ist aus der neuen Ordnung der Bildfläche zu lesen. Nachdem die Menschenkörper auf den Bildern in allen Teilen und im Umriß einem stetig wogenden Leben unterordnet sind, daß sie, gegenständlich betrachtet, jene berühmten und berüchtigten üppigwulstigen Formen erhalten,

schwingt die Kurve über die Körper hinaus bis in die Winkel der Bildfläche. Die anfangs festen Körpergruppen lockern sich auf, mit ihnen lösen, lichten und durchdringen sich die anfangs dumpf braunen, dann bunteren Farben zu einem goldenen Gesamttone. Änderung der Stoffe vom dumpfen Druck der Passionen und Greuel zur Freude und Freiheit eines qualerlösten Menschentums bekundet dasselbe.

Doch werden des Rubens Bilder lehren, daß ihm die Vereinigung nicht ganz gelingt, daß er mit einem Fuße in der Renaissance stecken bleibt und in der Phase der höchsten Reife seiner Kunst renaissancehafte Isolierung der Körperformen mit einem Realismus, ja mit einem echten Impressionismus verbindet, der immer das Schicksal der nordisch-germanischen Völker zu werden droht. —

Einzig glücklich ist die Stellung des Rubens innerhalb seines Volkes. Er besitzt dessen beste Eigenschaften, die saftige Lebenskraft und Sinnenfreude. Wenn er auch weit darüber hinauswächst, er bleibt seiner Nation so weit verbunden, daß die Großen, das Volk, die Künstler, vorbereitet durch die Arbeit der Romanisten und den Humanismus, ihn sofort verstehen und ihm folgen können. Nicht eigenbrödlerisch sich verbohrend, aber auch nicht seelische Tiefe suchend, strebt die Kunst des Rubens in die Öffentlichkeit. Er schafft Formeln, anwendbare Rezepte, mit denen Schüler und Mitarbeiter seine Bildideen auszuführen und in seinem Geiste weiterzuarbeiten die Möglichkeit gewinnen. Wie ein absolutistischer Herrscher steht er an der Spitze einer trefflich organisierten Maler- und Stecherschule, die er überwacht und seinem eigenen Entwicklungsgange gemäß zu neuen Aufgaben erzieht. Mit Hilfe seiner Schüler füllt er die Riesenaltäre der wiedererstehenden und neu gebauten Antwerpener Kirchen, versorgt er weit über sein Vaterland hinaus Fürstenhöfe und Geistlichkeit, und macht das politisch schon tote Antwerpen, in dessen Schatten die alten Kunststätten Brügge, Gent, Mecheln vollständig versinken, zum Mittelpunkt des europäischen Bildermarktes. Auch dieses Wirken, das nur auf Grund einer gewissen Formelhaftigkeit möglich ist, bezeichnet noch die frühbarocke Phase. Es tritt zurück im letzten Jahrzehnt des Meisters.

Peter Paul Rubens wurde 1577 in Siegen geboren, Sohn des Schöffen Rubens, der als Calvinist aus Antwerpen geflohen war, und der verehrungswürdigen, warmherzigen Maria Pypelincx, die 1587 als Witwe nach Antwerpen zurückkehrte. Peter Paul wurde gut katholisch erzogen und besuchte wie schon in Köln die Lateinschule, wo er als vortrefflicher Schüler den Grund zu seiner humanistischen Bildung legte. Ersten Unterricht im Malen erhielt er bei dem Landschafter Tobias Verhaeght (S. 19), dann, etwa 1592, bei Adam van Noort, dem Romanisten und Historienmaler. Wichtiger ist die Lehrzeit bei Otho van Veen (S. 5), dessen Stil lange nachwirkte. 1600 trat Rubens seine Italienreise an, weilte in Florenz, Venedig, Mantua, wo ihn der Herzog Vincenzo Gonzaga in Dienst nahm. 1601 war er in Rom, 1603 im Auftrage des Herzogs in Spanien, 1606/07 zeitweise in Rom und Genua, 1608 reiste er auf die Nachricht von der tötlichen Erkrankung seiner Mutter wieder nach Antwerpen. Hier wurde er Hofmaler des Erzherzogs Albert und entwickelte sofort den Atelierbetrieb größten Maßstabes. Außer Reisen nach Paris 1622, 1623 und 1625, dann 1628—1630 als diplomatischer Unterhändler nach Spanien und England, sollte er seine Heimat nicht mehr verlassen. Hier starb er auch am 30. Mai 1640 auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Schaffenskraft und fand 1644 in seiner Grabkapelle in der Jakobskirche den letzten Platz.

Rubens' Werk beginnt in Italien, und die achtjährige Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst der Hochrenaissance und des frühen Barock bleibt entscheidend für sein ganzes Leben.

Unter den ersten drei bekannten Bildern, die er in Rom für die Kirche Santa Croce in Gerusalemme ausführt (jetzt Grasse, städt. Hospital), schließt sich die heilige Helena mit dem Kreuze an Raffaels Cäcilie an und wiederholt den schmachtenden Augenaufschlag, dessen Darstellung Rubens bis an sein Lebensende wichtig bleibt. Die Figur, zu kurz proportioniert, steht isoliert in der Mitte der Bildfläche, die im übrigen ohne die schöne Ordnung der Renaissance mit dem Kreuzbalken und schmächtigen, gedrehten Säulen verworren und schwunglos gefüllt ist. Die beiden anderen schlecht erhaltenen Bilder, eine Dornenkrönung und Kreuzesaufrichtung, nehmen Motive Tizians und Tintorettos auf. Schon damals scheint ihn die starke Helldunkelwirkung Caravaggios anzuziehen,





Abb. 20. Rubens, Anbetung der hl. Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga. Teilstück. Mantua, Akademie.

doch sucht er auf keinen Fall dessen Realismus. Die nackte Christusgestalt zeigt, daß Rubens von dem klassischen Schönheitsideal des Cinquecento erfüllt ist.

Zwölf porträthafte Halbfiguren der Apostel (Madrid), die er als erste meisterhafte Leistung 1603 für den Herzog von Lerma in Madrid malt, berühren in Dürerscher Enge fast die obere Bildkante, und die Bildseiten durchschneiden Figur oder Gewand. Das Schwergewicht liegt noch ganz anthropomorph auf dem Psychologischen, das eine reiche Skala vom versunkenen Vorsichhinstarren des Matthäus bis zum schwärmerischen Aufblicken des Petrus durchläuft. Rubens ist noch ohne jeden Blick für das außerhalb des Menschen Liegende. Die Enge beginnt sich zu weiten in dem Reiterporträt des Herzogs von Lerma, den er, durch dunkles Laubwerk einrahmend, harmonisch in die Bildfläche komponiert. Neuartig ist die Darstellung des Pferdes von vorne. Es sei indessen darauf aufmerksam gemacht, daß sich Rubens stark an die Zeichnung eines Ritters zu Pferde von Lionardo in der Ambrosiana zu Mailand hält. Wie er die rein körperliche Zeichnung der Renaissance bereits in der Flächenkunst zu verarbeiten vermochte, das ist neuartig und zugleich historisch aufschlußreich. Das Porträt machte ihn berühmt in Spanien. — Überraschend kühn in Motiv und Anordnung folgt die Hero (Abb. 21, um 1604—7). Unter einem Lichtzentrum werden die Nixen auf dem Meeresgrunde zu einer lockeren, ins Bild hineinhängenden Figurenkette vereinigt. Hier spürt man nun schon den Willen, die Körper dem Strudel des Elementes anzugleichen, aber auch Tintoretto, an den er sich anschloß, konnte ihn noch nicht inspirieren die harten Farben im durchgehenden Schwunge zu lösen. Wo Tintoretto stand, dahin mußte Rubens sich erst langsam durcharbeiten. Er ringt weiter um die Beherrschung der menschlichen Form und der Figurenkomposition.

Drei kolossale Altarwerke, die er 1604—1606 im Auftrage des Herzogs von Mantua für die dortige Jesuitenkirche malt, sammeln alles, was er von Italien lernen konnte. Er sucht den statuarischen Eigenwert der Figur in der Taufe Christi (Antwerpen) und verbindet in einer damals wahrscheinlich schon vorhandenen Komposition Raffael und Michelangelo. Die eine Bildhälfte stellt die Taufe mit schönen raffaelischen Figuren dar, die andere mit sich entkleidenden Gestalten geht den Bewegungsmotiven des Schlachtenkartons Michelangelos nach. Wie einst die Manieristen, addiert Rubens Einzelmotive. Eine gewisse Symmetrie und ovale Abrundung der Figurengruppen ist vorhanden, ohne daß noch eine Beziehung zwischen diesen und den Bildteilen des landschaftlichen Hintergrundes besteht. Die Farbe des Körpers ist ein tiefes Rostbraun mit wie geputzter, metallener Aufhellung. Einen starken Zug zu solcher Bindung weist dagegen die Verklärung Christi (Nancy) auf, die Raffaels Darstellung ins Breitformat wandelt. Wieder ist die Komposition der Hero mit dem oberen Lichtzentrum verwendet, das als helle Dominante das Bild beherrscht. Die Figuren isolieren sich nicht, sie vereinigen sich bei starker Helldunkelwirkung zu einer wild gestikulierenden Menge. In dem dritten Bild, der Anbetung der Dreifaltigkeit durch die Familie Gonzaga, das nur in Teilstücken erhalten ist, verrät Farbe und großartig prächtige Auffassung die innere Verwandtschaft des Rubens mit den Venetianern. Man hat früher das Bild des Prinzen Vincenzo II. (Wien), ein Teilstück dieses Gemäldes, mit gutem Recht einem venetianischen Meister zugeschrieben. Wieder zeigt sich Rubens als außerordentlicher Porträtmaler; die Einzelformen sind groß aufgefaßt und dem Kopf untergeordnet. Rubens konnte später im Ildefonso-Altar bis in Einzelheiten auf dieses Jugendwerk zurückgreifen (Abb. 20).



Abb. 21. Rubens, Hero und Leander. Dresden

Venetianische Farbe muß in den beiden letzten Jahren seines italienischen Aufenthaltes zurückstehen. Nachdem er in der Grablegung Christi (Rom, Gal. Borghese) eine ganz feste bildfüllende Gruppe von der weichen Abdunkelung Veens geschaffen hat, versucht er jetzt mit den Mitteln der an Correggio anschließenden Manieristen das Statuarische zu Gunsten einer Durchrhythmisierung der Bildfläche mit Hell und Dunkel zurückzudrängen. Auf der Beschneidung Christi (Genua, S. Ambrogio) schafft das freie Durcheinander der halbkreisförmig ins Bild hineinkomponierten Engel eine lichte Welle, die sich in den Köpfen der Frauen wiederholt. Aber kurz vor Verlassen Italiens legt Rubens in kühler anmutenden Werken das Bekenntnis ab, daß ihm vorläufig noch wichtiger als eine Einschmelzung der Figur in das Leben der Fläche die Illusion ihrer plastischen Klarheit und Monumentalität ist. Die Gestalten der Heiligen, Gregor, Maurus und Domitilla, auf der ersten Fassung der Verehrung eines Madonnenbildes (Grenoble), die er in der zweiten Fassung auf die Seitenflügel bringt (Rom, Santa Maria in Vallicella), lassen nächst Correggio die Anlehnung an spätantike Figuren fühlen. Ziel ist die Würde und Wucht der menschlichen Gestalt, das er durch die kleinen, stark typisierten Köpfe und die mächtigen, mit weiten faltigen Gewändern drapierten Körper erreicht. Das Mittelbild dieser Fassung, das sich in der Komposition eng an die Beschneidung anschließt, festigt alles zu klarer Anordnung und körperlicher Durchbildung, was dort schon im Begriff war, durch Helldunkel der Fläche untergeordnet zu werden.

So läßt sich das Wirken des Rubens in Italien unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen: wieweit hält er fest an der Isolierung der Einzelgestalt und wieweit beginnt er die Figurengestaltung zu lockern und zur Bindung von Figur und Grund vorzudringen. Wo solche Bindung erreicht wird, da beginnt die neue Bildordnung des Barock, die die Gesamtfläche des Bildes zu einer organischen Einheit zu gestalten bestrebt ist. Gegenüber dem Platonismus der Renaissance verkündet sie eine Weltanschauung, die den Menschen nicht allein als Ebenbild des Göttlichen gelten läßt, sondern ihn als Teil eines umfassenderen göttlichen Ganzen zu erkennen beginnt. Der alte Tizian und vollends Tintoretto hatten sie lange vor Rubens in ihren Bildern ausgesprochen. Rubens schließt die italienische Zeit mit einem starken Rückschlag ab.

Rubens hat in Italien ohne festen Plan ergriffen, was ihn Großes packte, das Verwandte allmählich fester an sich ziehend. Ohne Wert auf Selbständigkeit zu legen, hat er sich mit offener Begeisterung hingegeben. Wenn

sich je das Wort Goethes bewahrheitete, daß nur enthusiastische Hingabe den Schaffenden vor einer ihn übermächtig packenden Erscheinung rettet, so ist es bei Rubens der Fall und weiter ist es auf die nordischen Völker überhaupt anzuwenden. Unversehrt geht er durch die italienische Kunst hindurch und hat die Kräfte gewonnen, auch ohne fremde Krücke die Schranken seiner kleinen Nation zu übersteigen. Nicht allein das Bilderkopieren, die Bildung seiner Persönlichkeit hat das bewirkt, für die allein Italien die geeignete Schule sein konnte. Mit großem Eifer hat er sich zusammen mit seinem Bruder Philipp humanistischen Studien hingegeben und die Alten gelesen. Ein in den ersten Antwerpener Jahren entstandenes Bild zeigt die Brüder Rubens mit dem Humanisten Wowerius bei ihrem berühmten Lehrer Justus Lipsius (Abb. 19). Die Bauart fürstlicher Paläste zu Genua hat ihn gefesselt, und er sucht sie später durch ein Stichwerk seinen Landsleuten zu vermitteln (Palazzi antichi e moderni di Genova. Anv. 1622). Die Skulpturen der Spätantike wie den Nil, den Laokoon, die Niobiden, das Volk der Faune, Satyrn, Nymphen und Putten hat er in seinen Formenschatz aufgenommen und schaltet künftig in freier Umbildung damit. Der mächtigste und immer mehr wachsende Einfluß ist aber Tizian zuzuschreiben, der recht eigentlich als der Vater der großen nordischen Barockmalerei anzusehen ist.

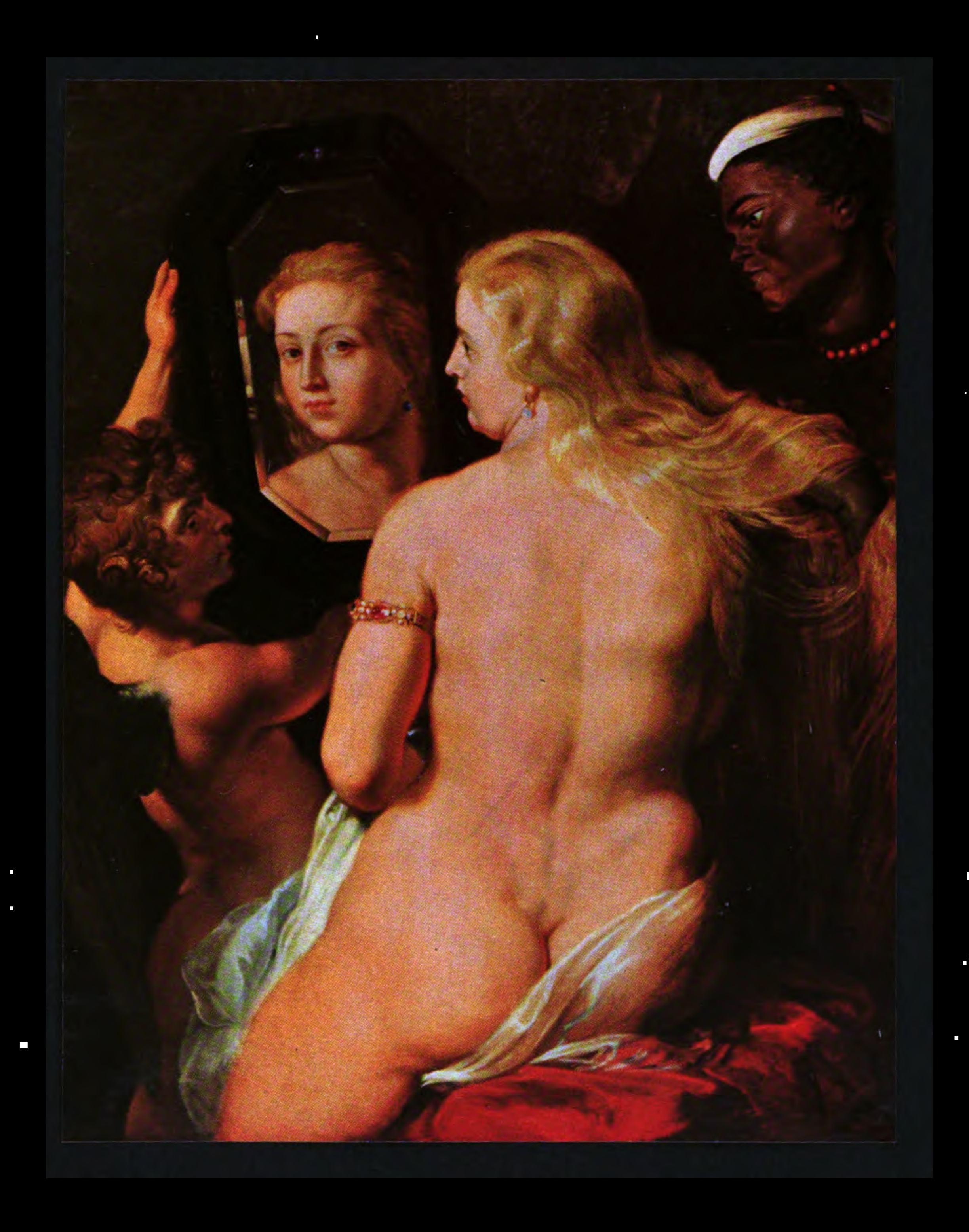
In Antwerpen nutzt Rubens auf der Anbetung der Könige (Madrid), die er später übermalt und erweitert hat, den Dunkelton und den Realismus Caravaggios und gewinnt dabei schon eine Freiheit in der lockeren Verteilung und der überzeugenden Darstellung des erzählenden Beiwerks, die erst der reifere Meister sich zum sicheren Besitz macht. Auch hier darf aber der Einfluß Tizians nicht vergessen werden. Die charakteristische Figur des Lastträgers ist fast eine Kopie des Tizianschen Sysiphus in Madrid, und die Gesamtanlage ist stark von der Tizianschen Anbetung in Madrid inspiriert. Die Gruppe von Venus und Adonis in Düsseldorf und der Prometheus in Oldenburg, in denen sich Rubens an die gleichen Bildvorwürfe Tizians in Madrid anschließt und dabei schon den freien sinnlichen Schwung seiner eigensten Natur entfaltet, arbeiten dagegen den einzelnen Körper heraus. Sogar Michelangelo fasziniert noch einmal den Künstler, und im Tod des Argus mit der königlichen Gestalt der Juno (Köln), dem Ganymed (Wien, Schwarzenberg), der Susanna im Bade (Madrid, Ak. S. Fernando) und anderen Werken arbeitet er mit aller Kraft auf die Durchmodellierung mächtiger Körper in schweren, dumpfen, braunen Farben hin. Darüber entflieht ihm die Beherrschung der Bildfläche. Der Ganymed verliert sich auf der einen Bildhälfte, der Tod des Argus erzielt ein Oval, das die hellen Körper nahe den Bildkanten rückt, während die Mitte kein Gewicht gewinnt.

Auf dem großen Altarwerk der Kreuzesaufrichtung (Antwerpen, Kathedrale) steigert Rubens nach alter Manieristentradition aufs wildeste alle organischen Funktionen der athletischen Körper und läßt diese eben so brutal von dem Rahmen überschneiden. Gemäßigter ist allein der Christus, in dem Rubens die Formel für den menschlichen Leib zu finden beginnt: rundliche Modellierung durch schwere Schatten, unablässige Schwellung und Einziehung, denen eine wellige Umrißlinie entspricht. Im hl. Sebastian (Berlin) ist diese Formel fest ausgebildet. Verhalten von innen drängende Kraft zwingt Teil auf Teil des massigen, widerstrebenden Körpers in eine schraubenförmig sich nach oben windende Bewegung, vergleichbar den knorrigen Schlangenbäumen frühvlämischer Landschaften. Die Bewegung haftet am Körper, der schwärzlich-grüne Hintergrund hat keinen Teil an ihr. Stark sticht der ausschnitthafte Realismus des Hintergrundes wie die Übertreibung der Körperbewegung gegen das Vorbild des Tizianschen Sebastian in Petersburg ab.

Auch die Verkündigung Mariä in Wien ist die manieristische Umbildung eines Tizianschen Bildes in Venedig, S. Salvatore, und die Auferstehung Christi in der Antwerpener Kathedrale scheint sich an das Tiziansche Gemälde in Brescia, S. Nazaro e Celso zu halten. Nebenher geht der Einfluß Caravaggios, der im Bilde Christus und die Jünger in Emmaus (Madrid, Herzog Alba. Vgl. Caravaggio London, Nat. G. und Rom, Patrizi) und dem grausigen Stoff der Judith, die Holofernes enthauptet (früher Brüssel, J. von Arend), der späteren Judith (Braunschweig), der sterbenden Kleopatra (Sanssouci) und anderen Bildern sich ausdrückt. Und kaum jemals ist Rubens fernerhin der geschlossenen Bildordnung so nahe gekommen wie mit dem Mittel der Abdunkelung der Seiten und der Kon-



Tafel III.



Peter Paul Rubens, Venus vor dem Spiegel
Wien, Galerie Liechtenstein

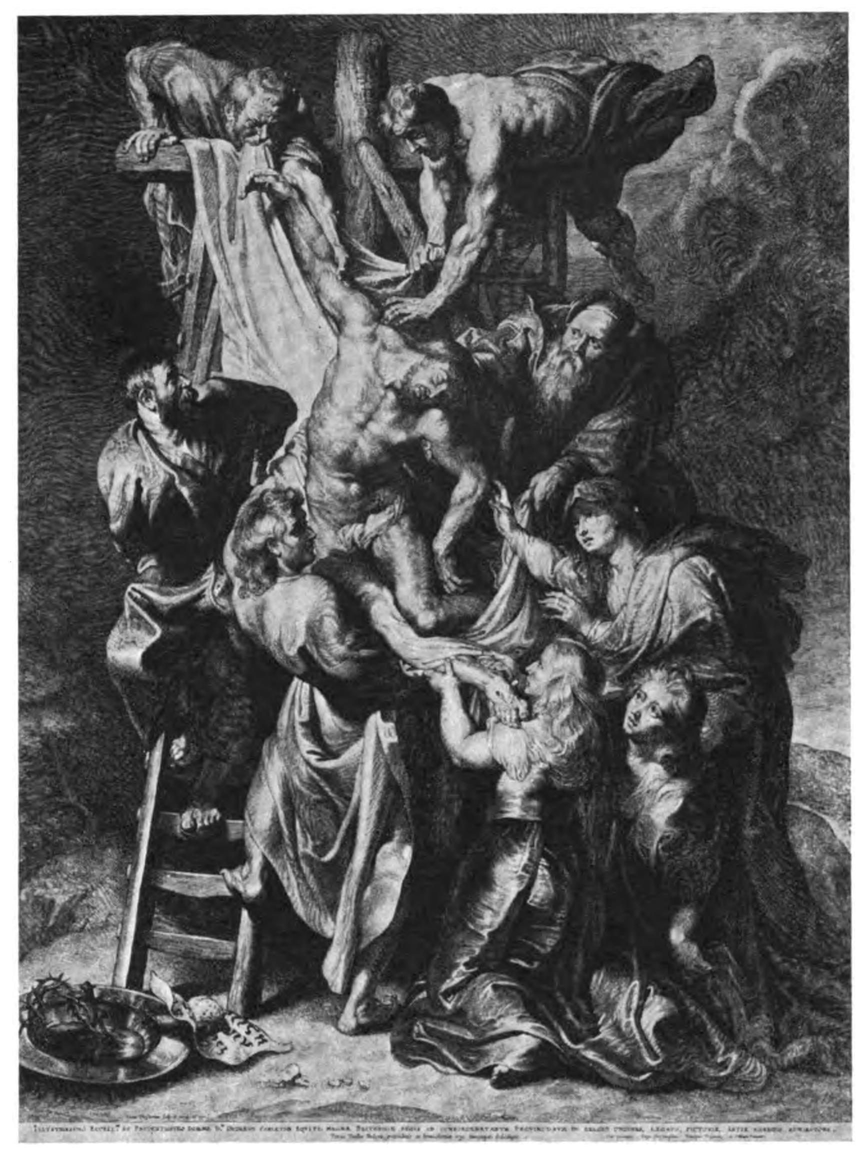


Abb. 22. Rubens, Kreuzabnahme. Antwerpen, Kathedrale. Stich von Lucas Vorstermann

zentration des Lichtes in dieser Periode. Aber Rubens entwickelt diese Bildform nicht weiter. Sie geht auf Dyck, manche Rubensschüler und Holland über und wird vor allem von Rembrandt aufgenommen.

In dem zweiten großen Altarwerk, der Kreuzabnahme (Abb. 22), kehrt Rubens überraschenderweise zur wohlgebauten Gruppe in einer Fläche, die der Bildfläche parallel ist, zurück, zieht aber auch hier die größte Helligkeit auf die Bildmitte zusammen.

Die übrigen Farben sind bunter geworden, Andeutung von Hintergrund fehlt. Auf der Kreuzaufrichtung fing Gebüsch die Bewegung der Figuren noch ein wenig auf. Hier heben sich die ruhigen Gestalten von einer glatten Fläche ab, und der Fuß des Knechts am Kreuzbalken stößt ins Leere. Nicht stärker konnte Rubens dokumentieren, wie er im Sinne der Renaissance an der schönen Komposition der Figuren festhalten und alles ausscheiden wollte, was diese Ordnung stören oder auflösen könnte.

Eine ganze Reihe von Bildern lenkt um diese Zeit in die Bahn der älteren Manieristen zurück und vereinigt wenige wohlgeordnete Figuren. Der sterbende Seneca (München) verarbeitet in peinlicher Einzelausführung des nackten Körpers die antike Statue eines Fischers. Loth und seine Tochter (Schwerin) hält sich an Spranger. Das unter den Manieristen geahnte Vorbild für die Gruppe von Venus, Amor, Bacchus und Ceres (Kassel) ist die gleichnamige Komposition des Cornelis van Haarlem in Dresden, deren Seitenfiguren Rubens bezeichnenderweise klassizistisch streng in Profilansicht rückt. Das schönste dieser Serie, Jupiter und Callisto (Cassel, dat. 1613) nimmt jedoch die ruhigen und wohlmodellierten Figuren in den Schoß einer sich öffnenden Landschaft auf. Schon wieder hat Rubens zu günstigem Erfolg hier mit Tizian Fühlung genommen. Es ist noch nicht bemerkt worden, daß das Urbild dieser schönen Konzeption merkwürdig genug in der Hauptgruppe der allbekannten Tizianschen Lebensalter in der Londoner Bridgewater-Galerie zu suchen ist, das auch noch auf andere Werke des Rubens eingewirkt hat (Cimon und Pero, Petersburg). — Religiöse Halbfigurenbilder, der Zinsgroschen (Slg. Koppel), Christus und Petrus (London, Wallace-Coll.), der ungläubige Thomas (Antwerpen) verraten in den kühlen Farben und der physiognomischen Einzelcharakteristik gleichfalls die rückwärts weisende Tendenz. Ebenso größere geschlossene Kompositionen der vier Evangelisten (Sanssouci) und der Madonna mit Jesus und Johannesknaben (Florenz, Pitti; Sanssouci). Selbst Spuren Dürers, der die niederländischen Manieristen des 16. Jahrhs. stark beeindruckt hatte, sind noch bei Rubens nachzuweisen (das Händespiel des Koppelschen Zinsgroschens, die Seitenfigur der Evangelisten in Sanssouci). Sie mögen daran erinnern, einen wie weiten Weg von fast mittelalterlicher Enge zur Freiheit Rubens in seinem Lebenswerk durchmißt.

Mit dem Zurückgreifen auf die älteren niederländischen Künstler, ihre Typik und fahle Buntheit, verbindet Rubens die Fühlungnahme mit den gleichzeitigen Antwerpener Feinmalern, die alte Vorzüge der Vlamen, leuchtende glatte Farben und Fülle der Darstellung besaßen. Auch Rubens kehrt sich von dem ins Bräunliche spielenden Inkarnat der Italiener ab, das breit auf die grobkörnige Leinwand gestrichen ist. Er ersetzt es durch ein glattes Rosa, das er mit perlmutterartig schillernden Tönen verschmilzt. Mit blauen Halbschatten, die an der Stelle des Überganges grün schimmern, modelliert er in kühnen, schwungvollen Kurven Muskeln und Fleischwulste und markiert die Ränder durch ein starkes Rot. Typisch für seine Frauen ist der Farbenklang des messinggelben Haares und des rosa Fleischtones. Er bestimmt die Wirkung des auf mehreren Kompositionen vorkommenden prächtigen Rückenhalbaktes der Venus vor dem Spiegel (Farbtafel III), der nach der Nymphe im Vordergrunde der Tizianschen Diana und Callisto (London, Bridgewater-G.) gebildet ist. Viele Jahre hindurch bleibt nun der Gegensatz bezeichnend, der zwischen den mit viel Weiß gemalten Akten und den übrigen Bildteilen besteht, die mit dünner hingesetzten Brauntönen flüchtiger behandelt sind. Er bekundet, wie noch immer für Rubens der Mensch eine Sonderstellung in bezug auf die übrige Schöpfung einnimmt. Langsam lockert sich erst die deckende Porzellanfarbe der Akte, und die gleichmäßige Behandlung aller Bildteile bahnt sich an.

Der spielerische Reichtum eines sauber gemalten Früchtekranzes dringt in die geglättete Figurenwelt des Rubens. Brueghelsche Blumen blühen um eine mythologische Gruppe (Pausias und Glycera in London, Herzog von Westminster) oder Madonna (Paris, München), und Rubens selbst malt kleinere Bilder wie die Beweinung Christi (Berlin, Antwerpen, Wien), die Flucht nach Ägypten (Cassel, dat. 1614) mit Antwerpener Emailfarben. Und auf diesen kleinen Formaten, die von jeher einer Dezentrierung der Menschengestalt gedient haben, gelingt es nun Rubens, die Mittel Caravaggios und Elsheimers nutzend, einen Vorstoß in neues Land zu machen. Die Gruppe der Beweinung Christi, die auf der Liechtensteinschen Fassung knapp in den Rahmen geht, läßt er auf dem kleinen Format farbig aufgelockerter und kurviger von Landschaft umspielen, daß sie sich frei in der Fläche entwickelt. Und auf der ganz eigenhändigen Flucht nach Ägypten klingt das Dunkel des landschaftlichen Hintergrundes mit den zur symmetrischen Gruppe sich vereinigenden Figuren zusammen. Nur durch dieses neue Zusammenklingen ist die Poesie und Stimmung möglich, die man stets vor diesem Bilde empfunden hat.





Abb. 23. Rubens, Der Früchtekranz. München

Die Skizze aber (Londoner Kunsthandel) hatte die Figuren noch weiter in die Landschaft eingesenkt, so daß sich bei gleicher Größe der Figuren der Umfang des Casseler Bildes vervierfachen würde.

Rubens beginnt sich der Welt zu öffnen. Zeichen einer solchen innerlich zu verstehenden Ausweitung ist nicht allein das Stückchen Landschaft, das sich hinter die Figuren schiebt. Das ist ein gegenständliches Zeichen. Es ist verbunden mit einer konsequent weiterverfolgten Lockerung sowohl der am Körperlichen haftenden festen Farbflächen, als auch der wellig sich angleichenden Formen. Ein vollständiger Umschwung kündigt sich auch in den großen Formaten an.

Die großen mythologischen Szenen, Neptun und Amphitrite in Berlin, um 1615, die vier Weltteile in Wien mit wuchtigen Gestalten und prachtvoll gemalten Tieren halten fest an deckenden Farben und besonnenem Aufbau einzeln genommener Akte. Doch lebt in dem letzten Bilde bereits ein Schwung, der die allegorischen Figuren in sinnlicher Aufdringlichkeit leben läßt, Beziehungen zwischen den Einzelnen hineinwebt und das Ganze doch in die Idealwelt eines erhöhten Lebens hebt, in der die Putten unbekümmert mit der Wut der Untiere spielen können (Putto und Krokodil aus der antiken Nilgruppe). In ähnlichem Geiste entstehen die reizenden Bilder mit Putten, Symbole der ewigen Jugend und Werdekraft, und die weichen vollen Glieder unterstützen die Tendenz zur undulierenden Zusammenfassung. Folgerichtig löst sich die zusammengepreßte Gruppe des Jesus und Johannesknaben mit Engeln (Wien) einige Jahre später zu der lockeren, landschaftlich eingerundeten Kette des Früchtekranzes (Abb. 23). Andere mythologische Stoffe, Dianas Heimkehr von der Jagd (Dresden), die Töchter des Kekrops (Wien, Liechtenstein), die Nymphen mit dem Füllhorn (Madrid), die anmutige Szene der drei schlafenden Frauen (Cimon und Efigenia in Wien), und vor allem die großartige Gruppe des Raubs der Leukippostöchter (München) überwinden nicht die Vereinzelung mächtiger Figuren. Vollends die Leukippostöchter fangen bewegte Tier- und Menschenleiber, unbekümmert um Überschneidungen in eine wohlgebaute Gruppe ein, die die übrigen Bildteile unbeachtet läßt. Die Nymphen

mit dem Füllhorn sind eine interessante, auf den ersten Blick kaum sichtbare Verarbeitung der Hauptgruppe von Lionardos Anbetung der Könige in den Uffizien.

In den nächsten Jahren bahnt sich ein Umschwung in der Kunst des Rubens an, der das neue Lebensgefühl der Zeit im Gegensatz zu der Renaissance aufs entschiedenste offenbart. Die Reihe der Jagd- und Kampfbilder, in denen etwa von 1615—1620 elementar der Trieb hervorbricht, die ruhende Form in Kraft und Bewegung umzusetzen, zeigt die Entwicklung besonders deutlich. Die Bewegung der dargestellten Organismen verbreitert sich zur Bewegtheit der gesamten Bildfläche.

Mit fabelhafter Einfühlungskraft ist der Vorgang im spannendsten Moment erfaßt. Im Sprunge reißt auf der Münchener Löwenjagd der Löwe den entsetzten Reiter vom wild sich bäumenden Pferde, während Schwerter und Lanzen der Hinzusprengenden auf ihn herniederfahren. Ausgangspunkt mochte für Rubens Lionardos Karton zur Anghiarischlacht gewesen sein, den er selbst gezeichnet hatte. Der Künstler der Renaissance hatte die Pferde von der Seite gezeigt, so daß eine körperliche, undurchdringliche Gruppe innerhalb der Kartonfläche entstanden war. Auf den frühen Jagdbildern, der Krokodiljagd (Augsburg), der Wildschweinjagd (Marseille und Dresden) stellt Rubens die Hauptkörper in die Mitte und läßt ein Dickicht von Leibern durch den viel zu engen Rahmen überschneiden. In diese Zeit muß auch die Komposition der Leukippostöchter fallen. Auf der Münchener Löwenjagd, der Bekehrung Pauli in Berlin rückt Rubens die Körper schon in Schrägstellung. Dadurch verkürzt sich ihre breite Fläche, und diagonale, in die Tiefe weisende Gassen entstehen, Lücken, die nun ein Stückchen Landschaft durchblicken lassen. Aus Fläche wird Tiefe, wie die heute gebräuchlichen Begriffe sagen. Es geschieht dies aber nur in Ansehung des Gegenständlichen; auch der illusionistische Tiefenraum ist nur ein Gegenständliches für die Malerei. In Ansehung der Bildfläche als des sinnlichen Gesamtkomplexes aller Bildteile kommt gerade die Fläche zu immer größerer Geltung. Der mannigfaltige Wechsel von Hell und Dunkel der Körper und Durchblicke, die Kurvaturen der Verkürzungen mit den daran haftenden Licht- und Schattenwirkungen stellen ein Gewoge her, das Teil auf Teil der Bildfläche mit seinem Nachbarn in formale Beziehung bringt. Auf der Löwenjagd wie auf der Bekehrung beginnt auch die Diagonale als mittlerer Lichtzug die übrigen Bildteile von sich abhängig zu machen. Es muß gesagt werden, daß für eine formale Betrachtung, die das Einzelne stets in Beziehung zu dem Ganzen des Kunstwerks setzt, noch andere in der Kunstwissenschaft gebräuchliche Begriffe sich nicht halten lassen. Nur was Körper und Raum, gegenständlich gefaßt, im Bilde anbetrifft, wird aus der geschlossenen Form der Renaissance die offene Form des Barock. Was die Bildflächengestaltung, also den sinnlichen Gesamtkomplex des Kunstwerks anbetrifft, so beginnt sie durch die reichere Beziehung der Teile immer mehr zu einer geschlossenen Form zu werden. Desgleichen wird aus der Klarheit der Renaissance Unklarheit nur im gegenständlichen Sinn. Denn auf der Bildfläche beginnen die Teile, die vorher als Körper und Raum starke Gegensätze bildeten, eine bestimmte Funktion im Gesamtorganismus zu erhalten, also von der Zufälligkeit zur Notwendigkeit, zur Klarheit erhoben zu werden. Auf der Niederlage Sanheribs (München) und der Bekehrung Pauli (München) ist der Prozeß bei Rubens bis zu einem gewissen Abschluß gekommen. Das Gewimmel jetzt kleiner gebildeter Körper wird der Helldunkelordnung der Fläche eingesenkt. Freilich bleibt die Bildgeschlossenheit bei Rubens in dieser Phase der diagonalen Lichtführung noch unvollendet.

Eine andere Linie, die ebenfalls den Weg von der Renaissance zum Barock nimmt, ist durch das große Jüngste Gericht um 1615, dessen Komposition auf Tizians Triumph der Dreifaltigkeit





Abb. 24. Rubens, Die Amazonenschlacht. München

in Madrid zurückgeht, und den Höllensturz (beide München) bezeichnet. Auf dem riesenformatigen Jüngsten Gericht zieht im Gegensatz zu den einzelnen Schichten Michelangelos eine einheitliche Bewegung die zum Oval gruppierten Leiber zugleich nach oben und wenig in die Tiefe hinein. Aber die massigen Körper von fester Farbe ordnen sich nicht einer farbigen Bewegtheit der Gesamtfläche ein; wo keine Figuren sind, wie auf der Bildmitte, entsteht eine kaum vertuschte Leere.

In dem einige Jahre späteren Höllensturz (Abb. 25) dagegen, der doch fast 3 Meter hoch ist, ist der Mensch endgültig aus seiner Standfestigkeit gerissen. Das Bild stellt einen Ausschnitt aus dem unendlichen Raum dar, durch den die Körper, zu langen Ketten ineinander verklammert, in die Tiefe sausen. Jede Komposition aus Körpern muß schwinden, wo alles Feste zum Atom in einem reißenden Strudel wird. Kompositionelle Ordnung schaffen allein die diagonalen, durchs Bild fegenden Züge, die je eine Farbe vom höllischen Rot bis zum Blaugrau und Schwarz bekommen und die Bildfläche in allen Teilen quirlen machen. Indessen behalten die Leiber ihr blankes Rosa bei, und bei der wildesten Verstrickung geht die Fleischfarbe nicht über die Grenze des Körpers hinaus. Ebenso werden Pferde und Reiter der in einheitlichen Brauntönen genial hingestrichenen Amazonenschlacht dem Gesamtgewoge aus Hell und Dunkel unterordnet (Abb. 24).

Durchglüht von dem Gefühl einer neuen Freiheit in der Behandlung der Bildfläche entrückt Rubens jetzt auf einer Reihe von Darstellungen die Körper dem festen Boden. Sein Pinsel füllt, gleichmäßig in mächtiger Kurve schwingend, die Fläche in allen Teilen. Er ist gleichsam inspiriert von dem Gefühle, mit jedem Pinselhiebe den Malgrund zur Unendlichkeit zu weiten und diese

mit dem vollen Klang seiner schwebenden Wesen zu erfüllen. Es entstehen die Himmelfahrten Mariä (Düsseldorf, Wien), die Madonna mit den Engeln (Paris), wo der süßeste Reigen der Putten mit der Maria in der Mitte zu einer beseelten Einheit zusammenklingt. Der etwas später entstandene Engelsturz und das apokalyptische Weib (München), auch wie die Himmelfahrten über 4 Meter hohe Formate, lassen die Körper und Schlangen in rhythmisch sich hochschraubendem Wirbelstrome durcheinanderschießen, daß zwischen Absturz und Hochdrang eine kampfschwirrende Luftregion hergestellt wird. Und immer, wo fortan eine Leere auf der Bildfläche entsteht, ist nach Schülerhand zu fragen. Aus diesem Geiste heraus müssen auch die verbrannten Deckenbilder der Jesuitenkirche entstanden sein, wie die Skizzen (Wien, Gotha usw.) urteilen lassen. Da treibt er die Verkürzungen aufs äußerte, daß der Beschauer die kreisenden, welligen Glocken der Gewänder in der Höhe schwebender Heiliger sah und ihm das Wunderbare zum Ereignis wurde. Die satte Kurve, die herumwirbelnde Spirale, des Rubens eigenstes Handschriftzeichen, triumphiert in diesen sphärischen Phantasien ungehemmt.

In diesen Jahren entreißt Rubens Italien die Führung in der Barockmalerei und gewinnt sie für den Norden. Die Umzentrierung von der anthropozentrischen zur kosmischen Weltansicht, die aus den Bildanalysen klar wurde, gilt genau so für die Geisteswissenschaft jener Zeit. Auch hier ging Italien voran, um an den Norden die Weiterbildung der Gedanken abzugeben.

Nicht mehr der Mensch, der Kosmos wird für Giordano Bruno und um ihn für Patrizzi und Campanella Ausgangspunkt des Philosophierens. Wie die Erde durch die Lehre des Kopernikus, wird auch der Mensch aus seiner zentralen Stellung gerissen und wird zum winzigen Teil in der kreisenden Harmonie eines von göttlichem Geiste beseelten unermeßlichen Universums. So löste sich bei Rubens die statuarische Isolierung auf frühen, unter dem Eindruck italienischer Renaissance stehenden Werken, und die ganze Bildfläche begann zu leben. Aber der Vorwurf, den eine reifere Phase der Barockphilosophie dem frühen Pantheismus macht, gilt auch für Rubens. Ein allumfassender Geist, in den die Einzelseelen nach Zerstörung ihres Organismus eingehen wie die Tropfen in einen Ozean eingehen, wäre doch nur eine Häufung, ein Aggregat, vergleichbar der Ansammlung eines Bienenschwarms (Leibniz). Der Höllensturz ist wie andere Bilder der Zeit trotz seiner pantheistischen Belebung, die sich in der quirlenden Fläche ausdrückt, solche Häufung, ein Bild ohne Anfang und Ende. Er ist im Grunde noch aggregathaft wie die Weltlandschaften des alten Brueghel, bei dem die Bildränder die diagonalen Züge der Tiefenlandschaft an irgendeinem zufälligen Punkte durchschnitten.

Wo Häufung ist, ist noch Materialismus. Erst die Wirkungseinheit des Organismus ist das Geistige, das sie überwindet. Für ein Bild bedeutet das die Schaffung eines zentralen Abhängigkeitspunktes. Erst dann wird aus Vielheit Einheit, und die geschlossene Form des Barock beginnt, die trotz gesteigerter Illusionskraft des Körperlichen und Räumlichen die Symmetrie einfarbiger und gleichwertiger Flächenstücke der Renaissance überwindet und nach einem Gesetz des Abflauens der Bildfunktionen nach den Bildrändern zu alle Bildteile von einem sichtbaren Zentrum abhängig macht. Da wird die Bildfläche Abbild des reinsten Idealismus, für den Mensch und Welt eine Einheit ist und das Kleinste die Harmonie des Ganzen spiegelt. Rubens kämpft sich zu diesem Ziele Schritt für Schritt vor, ohne die letzte Klärung zu erreichen (vgl. die Erörterung S. 58ff.).

In den Jahren gegen 1620 hat Rubens sein eigenes starkes Lebensgefühl zum Weltgefühl geweitet. Wenn etwas die an den Figurenbildern gezeigte Deutung bestärken kann, so ist es die Tatsache, daß in ebendiesen Jahren die Landschaft in sein Werk eintritt.



Abb. 25. Rubens, Der Höllensturz der Verdammten. München



Abb. 26. Rubens, Der Sommer. Windsor, Kgl. Schloß

Auf der kleinen Wildschweinjagd (Dresden) schiebt Rubens die Figurenszene weit zurück und läßt die einzelnen Bäume den Zug der tollen Jagd unterstützen. Die Landschaften mit den wasserholenden Mägden (Wien, Liechtenstein), mit Rudolf von Habsburg und dem Priester (Madrid), mit dem steckengebliebenen Fuhrwerk (Petersburg) folgen dem Aufbau der Frankenthaler Landschaften, Rahmenkurve um Mittelgrundsaufbau, mit wärmerer grünbrauner Farbe. Nach dem Meierhof (London, Buckingham-Palast) beginnt auf der Landschaft mit den Kühen (München) aus den einzelnen Bäumen schon die Laubwand zu werden, zugleich tritt aber mit der warmbraunen, aufgelockerten Farbe Ausschnitthaftigkeit stärker hervor. Immer größer wird das Ausweitungsbedürfnis des Künstlers. Er öffnet den baumverstellten Hintergrund auf der ungeheuer reichen, in kühlen Farben glatt gemalten Gewitterlandschaft mit Philemon und Baucis (Wien). Die kompositionelle Ordnung besteht nur in dem Ansteigen der von den Wassermassen zerwühlten Erddecke gegen die eine Bildseite. Die ähnlich dramatische Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas (Berlin) folgt dem älteren Schema, indem um einen aus der Mitte gerückten Felskegel die rahmende Kurve läuft und aus den dunkelvioletten Tinten die sanftere Absturzseite des Felsens kreidig aufblinkt. Ein mächtiges in der Diagonale sich über das Bild erstreckendes Bergmassiv vereinigt auf der Küstenlandschaft mit Odysseus und Nausikaa (Florenz, Pitti) einen unzähligen Reichtum von Einzelheiten. Die kurvige Aeneaslandschaft schließt sich an den frühen, die Diagonallandschaft an den reifen Elsheimer an (Petersburg u. Handz. Frankfurt). Dann aber erscheint auf dem schönen reichen Sommer (Abb. 26) die alte hochhorizontige Vielheitslandschaft, durch rahmende Bäume und Geländeanstieg an den Seiten und die mittlere Lichtbahn zu einem harmonischen Ganzen zusammengeschmolzen.

Im **Bildnis** drückt sich derselbe Wandel aus. Das in den ersten Antwerpener Jahren entstandene, im Ausdruck schon so menschlich freie Selbstbildnis mit Isabella Brant (München) war im Manieristenoval schön zusammenkomponiert, aber eng in die Fläche gezwängt und dunkel und dumpf in der Farbe. Streng noch und eng umschlossen ist das herbwahre Braunschweiger Bildnis, lockerer das Selbstbildnis (Uffizien), das Bildnis des Vermoelen (Wien, Liechtenstein), und im sog. Dr. Thulden (München) ist dem Dargestellten allseitig freier Spielraum eingeräumt. In diesem Raum um die Figur, der mit ihrer freieren Haltung und der Auflockerung der farbigen Behandlung konform geht, deutet sich die welthafte Erweiterung an, die die Einordnung des Figürlichen und der Eintritt der Landschaft bekundete.

Die **religiösen** Halbfigurenbilder steigen nach der kalten Buntheit des ungläubigen Thomas (Antwerpen) zu der Höhe des Christus mit den reuigen Sündern (München), das die Figuren noch kaum in die Fläche zwängt,



Abb. 27. Rubens, Der trunkene Silen. München

aber in Formen und Gesten mild und weich, den Geist verstehenden Verzeihens innerlichst atmet. Von größeren Altarwerken ragt das Martyrium des hl. Stephanus (Valenciennes), das Triptychon mit der Anbetung der Könige für St. Jean (Mecheln), sowie das für die Mechelner Fischergilde gemalte Triptychon mit dem wunderbaren Fischzug hervor (Mecheln, Notre-Dame), letzteres mit packend realistischen Figuren in leuchtenden Farben, ohne zusammenfassende Ordnung, ohne Lösung der Gestalten und freie Entwicklung in der Fläche. Das Genrehafte, Illustrative drängt sich bei Rubens oft hervor, wird aber durch die Gewalt der Formengebung erhoben. Die letzte Kommunion des hl. Franz von Assisi (Antwerpen), dessen hohe Fläche trotz eigenhändiger Ausführung in oben und unten auseinanderfällt, mag in gewissem Sinne zu den tiefsten religiösen Schöpfungen des Rubens zählen. Fortan müssen sich auch die religiösen Stoffe gefallen lassen, Ausdruck seines hohen Weltenthusiasmus zu werden.

In den Mythologien spricht sich Rubens jetzt schon am freiesten aus. Der schwerwandelnde Silen (Abb. 27, andere Fassung in London, Nat. Gal.) erneuert antike Schöpfungen im Geiste echt vlämischer, derber Sinnenfreude und Lebenskraft. Der mächtige, die Bildmitte füllende Körper des Alten, umgeben von einem Kranz von Gestalten, deren Köpfe die Bildkanten noch fast berühren, ist im Gegensatz zu der Berliner Redaktion des van Dyck mit glattem Rosa gemalt. Auch auf der Gruppe des Boreas und der Oreithyia (Wien, Akad., m. E. vor



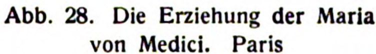


Abb. 28. Die Erziehung der Maria von Medici. Paris

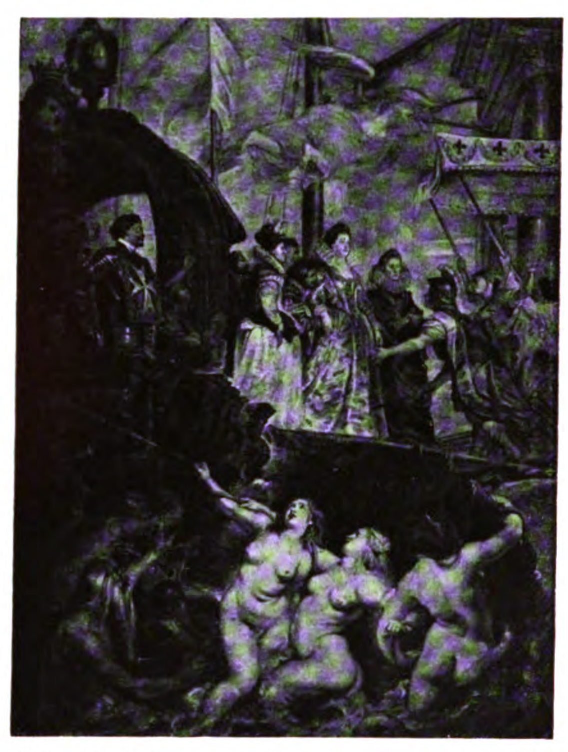


Abb. 29. Ankunft der Maria von Medici im Hafen von Marseille. Paris

1618) herrschen die Körper, deren blanke Fleischfarbe sich von einem glatt schiefergrau zugestrichenen Grunde abhebt, während auf dem einige Jahre späteren Perseus und Andromeda (Berlin; andere Fassung in Petersburg) die Figuren kleiner gebildet und die Fläche durchgängig rhythmisch bewegt ist. Auch die rosa Fleischfarbe der Andromeda und der Putten stört kaum mehr die Einheit der Farbfläche, indem ein luftiges Blau und Graublau als Äquivalent gewählt ist und ein einheitlicher grauer Schimmer die Lokalfarben verbläst.

1621—1625 faßt Rubens alles neu Errungene in einem ungeheuren Werk zusammen, einem Zyklus von 21 Gemälden für Maria von Medici, die Witwe Heinrichs IV., zum Schmuck ihres neuen Palais Luxembourg (jetzt im Louvre).

Die Anforderungen, die diese und ähnliche Aufgaben an den Künstler stellten, ließen sich nur mittels des großartigen Atelierbetriebes ausführen, durch den der Meister seine Kräfte vervielfachte. Die Großen Europas richteten ihre Wünsche an Rubens und sein Atelier, dessen Glanz seit etwa 1616 ein neuer Stern erhöhte, Anton van Dyck. Das Jüngste Gericht hatte der Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Neuburg bestellt, die Jagdbilder andere deutsche Fürsten für ihre Schlösser. Genuesische Edelleute ließen etwa 1617 Kartons zur Geschichte des Konsuls Decius Mus fertigen (S. 56). 1620 kam der Auftrag zu 39 Deckengemälden und drei großen Altarbildern für die eben vollendete Jesuitenkirche in Antwerpen. Neben dem Medici-Zyklus war eine andere Galerie zur Verherrlichung Heinrichs IV. geplant, deren Ausführung nur Zwistigkeiten Marias mit ihrem Sohn verhinderten. Skizzen und angefangene Kolossalgemälde (Florenz) weisen auf ein außerordentliches Vorhaben hin, das das Leben eines wahren Helden verherrlichen sollte. Eine Folge von Teppichentwürfen aus der Geschichte des Kaisers Konstantin wurde für Ludwig XIII. angefertigt, eine Serie mit Allegorien auf den Triumph des Abendmahls für die Regentin Isabella. 1629—31 folgte ein Zyklus im Auftrag Jacobs I., bestimmt für den Bankettsaal des Schlosses Whitehall, der bis 1635 fertiggestellt wurde; ebenfalls für Jacob Kartons aus der Geschichte Achills.



Abb. 30. Die glückliche Regierung. Farbskizze. München



Abb. 31. Übertragung der Regierung an den volljährigen Ludwig XIII. Farbskizze. München

Die Durchgestaltung der Bildfläche zu einem Organismus wechselseitig sich bedingender Teile ist mit der formelhaften Atelierarbeit unvereinbar. Die an der Bildordnung aufgewiesene Zwiespältigkeit der Stellung Rubens' entspricht der Möglichkeit, so ungeheuer in die Weite zu wirken und sich mit untergeordneten Kräften zu konsolidieren. Das glänzend geregelte Verfahren der Bewältigung von Riesenaufträgen näherte nach Möglichkeit die Ausführung der persönlichen Arbeit an. Rubens selbst macht den Entwurf in einer kleinformatigen farbigen Skizze. Er überstreicht den Kreidegrund flüchtig mit einem schmutzig graubraunen Ton, skizziert die Komposition mit Braun, hebt die Figuren durch Schatten und Licht heraus und legt an einzelnen wohlverteilten Stellen leuchtend reine Lokalfarben an. Die Skizzen zum Medici-Zyklus (München) gehen in der Ausführung noch weiter und geben bereits den farbigen Gesamteindruck (Abb. 30/1). Die Schüler übertragen die Skizze in das große Format und arbeiten mit den erlernten Formeln sicher und schnell. Rubens übergeht zuletzt das Ganze mit freier Hand. Seine Aufgabe ist die des Auflockerns und Bewegtmachens, um die Bildteile zueinander in Beziehung zu setzen. Und wenn er dabei manche leere Stelle stehen lassen mußte, so ist sie doch Zeichen dafür, daß der Meister sie über der genügenden Illusion des Körperlichen noch nicht als unerträglich empfand.

Im Medici-Zyklus gelingt Rubens eine unerhörte Tat, auf die schon das Gegenständliche hinweist. Er vereinigt historische Ereignisse der Gegenwart, das ränkevolle Leben der unbedeutenden Herrscherin, mit seinen mythologischen und allegorischen Idealgestalten. Er läßt die jugendliche Maria in kühler Grotte, in die der kastilische Quell herabrieselt, von Minerva, Apoll und Merkur erziehen und von den Grazien mit Anmut und Schönheit schmücken (Abb. 28), läßt Maria als Justitia, unterstützt von Minerva, Prudentia und Abundantia über die Mächte der Unwissenheit, des Neides und der Begierde triumphieren und Francia durch Saturn einem neuen Zeitalter zuführen (Abb. 30), das Staatsschiff des jungen Ludwig XIII. mit Francia am

Mast von Stärke, Frömmigkeit und Gerechtigkeit rudern (Abb. 31) und so fort. Und die mythologischen und allegorischen Gestalten sind keineswegs in eine entrücktere Sphäre gehoben. Es sind vollblütige Menschen, vom Künstler mit allen seinen Mitteln sinnlich nahegebracht, die in die reale Handlung eingreifen oder an ihr innig Anteil nehmen.

Nur die neu gewonnene Freiheit der Bildflächenbehandlung konnte diese Vereinigung künstlerisch bewältigen. Wenn Rubens hier neben dem diagonalen Bildbau und strengerer symmetrischer Gruppe die fast durchgehend geringe Anzahl der Figuren zum Oval komponiert, so erhält dieses nun schon eine dominierende Mitte. Das helle Inkarnat schwellender nackter Körperformen wechselt mit den Farben rauschender Gewandstücke; Wolken und Luftgebilde setzen dieses rhythmische Wechseln fort und ziehen das Leben der Körpergruppen in das Gesamtleben der Malfläche. Die Gestalten selbst, deren Größe etwa die halbe Bildhöhe einnimmt, sind in lebhafter Bewegung oder in einem Zustand, in dem doch Geschäftigkeit und Mannigfaltigkeit gegenseitiger Beziehungen walten. Ihr Gesichtsausdruck ist offen und freudigsten Interesses voll. Nur der allbelebende Schwung schafft die Vereinigung, zieht ungestraft die Verkörperungen von Abstraktem und uralte religiöse Idealbilder auf die Erde herab und erhebt irdische Porträtfiguren in eine ideale Welt. Er ist der formale Ausdruck dafür, daß sich Rubens die Einheit alles Lebens erschlossen hat und er hinter diese Gegensätze zu steigen vermag. Alles Prächtigste, was die Welt und Menschenphantasie hervorgebracht hat, stellt er in den Dienst der Persönlichkeit, in deren Ausweitung und Erhöhung der nach der südlichen Kultur gerichtete Barockmensch sein hohes Weltgefühl bekundet. In welch großartigem Enthusiasmus ist die Landung in Marseille (Abb. 29) konzipiert, die Meergottheiten, die aus ihrem Elemente herauswachsen, dessen Kraft und Wellenbewegung sie in sich vereinigen, die Fürstin, die in wahrhaft königlicher Haltung den Landungssteg überschreitet, ihre hingerissene Umgebung und die schwebende, der Luftregion entstiegene Fama! Die Fabelwesen gehen in kosmischem Geiste wieder ein in die Elemente, als deren Verkörperung sie einst im anthropomorphen Geiste entstanden waren. Wo der einheitkündende Schwung zum Realismus erstarren würde, da würde die Kombination wunderlich oder unerträglich werden, wie sie im materialistischen 19. Jahrh. bei einem Kaulbach unerträglich geworden ist. Allerdings hört auch bei Rubens bisweilen die organische Bindung der Farbflächenteilchen noch mit dem dargestellten Körper auf und wird durch die gradlinig begrenzten Farbflächen von Architektur gestört. Schon bleibt der Künstler mit einer höchst sinnlichen, freudigen Farbe bisweilen am Stofflichen haften und verliert die einheitliche Durchgestaltung der Gesamtfläche aus dem Auge. Auf einigen Breitformaten reiht er, nur in Zwischenräumen hell akzentuierend, eine Fülle von Figuren auf (Krönung) oder läßt sie über die Fläche hin zerflattern (Apotheose Heinrichs IV.).

Außer den großen zyklischen Arbeiten malt Rubens im zweiten Jahrzehnt eine Reihe von Porträts und Altarwerken. Die Bildnisse Marias von Medici und Annas von Österreich, der Gemahlin Ludwigs XII. (beide Madrid), sind großartig aufgefaßt und frei in die Fläche gesetzt; Hoheit und Lieblichkeit verklärt die Gesichter, ohne sie unähnlich zu machen, die Hände sind von Dyckscher Schlankheit. Daneben entstehen das schöne Bildnis seiner Gemahlin (Berlin), das Selbstbildnis (Windsor), das den Meister auf der Höhe seiner Kraft zeigt, das Ganzfigurenbild seiner Söhne Albert und Nikolaus (Wien, Liechtenstein), das schon kühle klare Töne bevorzugt, der Abt Matthäus Yrsselius (Kopenhagen) in altniederländischer Strenge, der Antwerpener Gelehrte Caspar Gevaerts am Schreibtisch mit der Büste Marc Aurels (Antwerpen), Bildnisse von Philipp IV., dem Infanten Don Ferdinand und anderen Großen. Das Frauenbildnis „Le Chapeau de paille" (London, Nat.-Gal.) ist am meisten gelöst in den Farben und von reicher Kurvatur, die zwischen dem großen, federgeschmückten Hut und den bauschigen Ärmeln des Gewandes den Zusammenhang herstellt.

Auf den Altarbildern des hl. Rochus (Alost, S. Martin) und der Bekehrung des hl. Bavo (Gent, S. Bavo) führt Rubens, sich anlehnend an Tizian, auf dessen Ecce homo in Wien auch die Bekehrung des hl. Bavo (London,





Abb. 32. Rubens, Madonna mit Heiligen. Farbskizze. Berlin (1628)

Nat.-Gal.) zurückgeht, Architekturteile ein, mit denen er einen zweiteiligen Aufbau schafft. Der verherrlichte Heilige in der oberen Region wird durch Elend und Armut in der unteren kontrapunktiert. So wird ein natürliches Maß der Figuren gewahrt, und sie bleiben trotz des sehr hohen Formates realistisch auf festem Boden stehen. Wirksam als körperhafter Aufbau, droht die Architektur das Bildflächengefüge zu zerreißen, indem sie den Lebensnerv, die Mitte, durch die toten kantigen Flächen zudeckt.

Die Anbetung der Könige von 1624 in Antwerpen stellt in ihrer breiten farbigen Ausführung und dem Reichtum erzählender Züge den Gipfel der zahlreichen Darstellungen dieses Gegenstandes dar (eine schwächere in Paris folgt). Sein ganzes virtuoses Können in einem günstigen Augenblick der Schaffenskraft anspannend, hat Rubens dieses Bild offenbar in einem Zuge heruntergemalt. Dabei sind die Rots in den Seitenfiguren, das Grün des dickbäuchigen Orientalen und alle die graubraun gelockerten Töne ganz dünn auf die mächtige Holztafel gestrichen; nur einige sorgsam verteilte goldene Farbknöpfchen unterbrechen die glatte Schicht. Die Subordination der Bildteile unter die Haupthelligkeiten des Knieenden und des Kindchens ist nur schwach, und die Raumnot übereinander wachsender Gestalten weist als ein echt vlämischer Zug auf Jordaens hin, den gerade dieses Bild besonders inspirierte. — Die Darstellungen der Himmelfahrt Mariä vollenden sich in der Fassung der Antwerpener Kathedrale, in der die Farben zarter und klarer sich aufgelichtet haben und wohltuende Weiträumigkeit um die Madonna im Engelkranz das freiere Weltgefühl des Meisters ausdrückt (eine gedrücktere Fassung in Augsburg, H.-Kreuzkirche). Mit schillernd aufgelockerten, lichten Farben, Gold und Rot bevorzugend, gelingt es Rubens in dem Altarbild der Madonna mit den 14 Nothelfern, das er 1628 für die Antwerpener Jesuitenkirche malt, die Architektur in die Komposition hineinzuverarbeiten (Skizzen in Frankfurt und Berlin, Abb. 32). Die Gestalten, die im Verhältnis zur Bildhöhe jetzt kaum ein Drittel ausmachen, verbinden im lockeren Kranze die untere und obere Bildhälfte. In dem Reigen der Farben, dem Wechsel des leuchtend goldenen Inkarnats mit roten, blauen und in reichen Zwischentönen schillernden Gewandstücken, kehrt sich die Starrheit des Podestes, auf dem Maria thront, und der übrigen lichtgrauen Architekturteile nicht hervor.

Gegen Ende des dritten Jahrzehnts läßt die Produktion des Rubens nach. Die Gründe geben Einblick in das private Leben des Meisters. Schon lange hatte er durch die Infantin Isabella Fühlung mit der Regierung Vlanderns genommen. Jetzt begab er sich als ihr Unterhändler nach Madrid und von dort aus nach England an den Hof Karls I., um eine Verständigung der beiden Länder einzuleiten, unter deren Kriegen die Niederlande schwer zu leiden hatten. Es mag mit dem Tode seiner ersten Gattin, die 1626 gestorben war, zusammenhängen, daß Rubens sich so eifrig der öffentlichen Tätigkeit hingab, und sicher war er von dem innigsten Wunsche beseelt, seinem Vaterlande zu helfen. Aber der Wille, den eigenen Wirkungskreis zu erweitern, mit den Mächtigsten in Verbindung zu stehen, ist ebenso Ausdruck eines Strebens, das die Form seiner Malerei als welthafte Ausweitung lesen ließ. Merkwürdig stimmt gerade die politische Aufgabe mit dem Plan eines Philosophen, des Leibniz, überein, der Friede für Europa suchte, indem er dem Franzosenkönig einen orientalischen Feldzugsplan vorlegte. Der Maler wollte nicht nur Maler sein, sondern Diplomat, Gelehrter, allseitig sich auswirkender Mensch. Und Rubens war es auch. Er unterhielt mit den besten Gelehrten und Kennern Verkehr, mit dem Philologen Gevaerts, dem Bürgermeister Rockox, dem französischen Altertumsforscher de Peiresc und anderen französischen, niederländischen und italienischen Gelehrten, die ihn alle als Ihresgleichen schätzten. Seine Sammlung geschnittener Steine, die er sachkundig vervollständigte, war berühmt. Seit seinen italienischen Tagen hatte das Studium und der Genuß antiker Literatur und Kunst sein Leben und Schaffen ständig begleitet. Verehrer der Skulpturen der Antike und Renaissance, wußte er jedoch von den neuen Zielen seiner Malerei. Ein Aufsatz „De imitatione statuarum" warnt vor dem alten Manieristenfehler, Stein darzustellen. Er lebte nach dem Ideal der stoischen Lebensweisheit, die ihm in Italien Lipsius vermittelt hatte, der berühmte Erneuerer der stoischen Philosophie. Nicht die schwergepanzerten niederländischen Philologen, wohl aber Rubens hatte inzwischen den Geist der Spätantike schöpferisch weitergebildet.

Es gibt eine Reihe von Zügen, die die Bilder des letzten Jahrzehnts zu einer Gesamtheit von besonderer Physiognomie vereinigen. Vornehmlich ist es die Leuchtkraft weiter aufgelockerter und durch gebrochene Zwischentöne unendlich bereicherter Farben, die Neigung zu heiteren mythologischen Stoffen, das gemäßigte Format und die eigenhändige Ausführung. Ein jeden sinnlich empfindenden Menschen beglückender Geist geht von diesen Schöpfungen aus, die das Lebensende des Meisters wie einen klaren Herbst erstrahlen lassen, in dem Frucht um Frucht eingeerntet wird. Rubens hat die weit ausgreifende Geste gemäßigt, in seinem Leben wie in





Abb. 33. Rubens, Das Venusfest. Wien

seiner Kunst. Er hat sich ins Privatleben zurückgezogen, nachdem ihm als dem bürgerlichen Maler Demütigung in seiner öffentlichen Stellung schließlich nicht erspart geblieben war, und hat die jugendlich schöne Helene Fourment geheiratet. Während er die Arbeiten seines Ateliers weiter überwacht, übernimmt er doch selbst die Ausführung der Bilder, die ihm am Herzen liegen, und läßt die Bildgegenstände eine vorher nie so stark hervorgetretene Beziehung zu seinem Milieu und seinem persönlichsten Dasein nehmen.

Man kann den Wandel der Stoffe wohl mit dem schönen Akt seiner Frau in Verbindung bringen, aber nicht im geringsten daraus erklären, wie man die Kleinformatigkeit nicht von seinem Gichtleiden und die Landschaften von seinem Landgut Steen bei Antwerpen abhängig machen kann, das er 1635 bezog. All dieses ist Ausdruck eines weitaus tiefer gehenden Prozesses, der die Entwickelung der ganzen Zeitepoche spiegelt. Das Zurücktreten der religiösen Passionen heftet sich an die neue positive Bewertung des Lebens, die Gott in allen Erscheinungen der irdischen Welt findet. Die Frage steht jetzt so: Sucht Rubens durch die eigenhändige Ausführung die Elemente auszumerzen, die dem Formelhaften der Schulausführung entsprachen, um eine letzte Harmonie in der organischen Durchgestaltung der Bildfläche zu erzielen und damit den Idealismus des neuen Weltgefühls zu vollenden?

Am Anfang der dreißiger Jahre steht noch ein Altarwerk von riesigen Ausmaßen, der Ildefonsoaltar für die Regentin Isabella (Wien H. 3,52 m, Gesbr. 4,54 m), den Rubens bis ins Einzelste allein ausführt und zu einer der herrlichsten Schöpfungen der Malerei überhaupt erhebt.

Zum ersten Mal macht Rubens aus den drei Teilen eines Altarwerkes ein Bild. Das Motiv betont hier überraschend das ruhige Dastehen massiger Körper. Vor einer Nische umringen in prachtvolle Gewänder gekleidete Frauen die hl. Maria, die dem knieenden Ildefonso ein Meßgewand überreicht. Die knieenden Stifter

mit ihren Schutzheiligen auf den Flügeln setzen abschließend die Mittelgruppe fort. Großzügig zusammengestimmt sind die Farben. Das Rot der seitlichen Draperie sammelt sich im Gewand der Maria, Hermelin und Goldbrokat der Stifter in dem Atlasgrau der vordersten Frauenfigur und der in golden flimmerndes Licht sich auflösenden Architektur mit den Putten. Der unendliche Reichtum der Farben, der sich aus dem Zusammenwirken der kühlen, grauen und weißlichen Töne mit den golden und rötlich schimmernden ergibt, scheint zu gleichen Teilen stofflich an dem dargestellten Körperlichen zu haften und dem idealen Leben der Gesamtfläche zu dienen. Die in Abständen verteilten Helligkeiten bringen die Fläche in leise wogende Bewegung und konzentrieren sich auf das einfallende Licht und die atlasgekleidete Figur des Mittelbildes.

Bezeichnend ist die Auffassung des religiösen Stoffes. Der Eindruck ist Verehrung im Kreise huldvoller Frauen. Das ist eine Umdeutung des religiösen Stoffes, die nicht höfisch gesellschaftlich genannt werden darf. Sie ist menschlich in hohem Sinne und von dem Optimismus diktiert, der aus dem Gefühl der Weltharmonie fließt. Sie bestimmt die Auffassung einer Reihe anderer Bilder mit der Gottesmutter, so die Erziehung der hl. Jungfrau (Antwerpen), die hl. Familie (Köln) und andere.

Durch keinen Zwang eines aufgetragenen Stoffes behindert spricht der Meister im Venusfest (Abb. 33) ein leidenschaftliches Bekenntnis zur lebenschaffenden, höchste Freude des Daseins verkörpernden Liebesgöttin aus. Es kann als Programm gelten, wie er von nun an die Welt mit seinem Pinsel ausdrücken wollte. So eröffnete einst Lucrez sein großes Gedicht über die Natur mit dem Hymnus auf die Venus.

Das Auffällige ist die außerordentliche Verkleinerung der Figuren, so daß der Gesamteindruck fast landschaftlich wird. Hier ist ein Mittelpunkt gegeben, die Venusstatue vor einer Baumgruppe. Um sie quirlt ein Puttenreigen, und nur die drei wilden Paare vor der sich öffnenden Landschaft sondern sich bildkompositionell doch ab. Steiler und fester waren noch auf dem Tizianschen Bilde die aufsteigende Laubwand, die an die Seite gerückte Venusstatue, die auf einen unteren Flächenstreifen zusammengedrückten Putten. Hier neigt sich alles zueinander und umschlingt sich, und ebenso nah sind die Beziehungen der zarten, grünlichen, goldenen und rötlichen Farbtöne auf der ganzen Fläche. Kaum tritt die Heterogenität von Boden und Figuren, kaum die Starrheit überschnittener Baumstämme hervor. Soweit die Annäherung aller Bildteile zum ineinandergreifenden Wechselverhältnis geht, soweit reicht die Kraft des Bildschöpfers, in allem Seienden den allumfassenden Geist zu begreifen. Die Erotik dieses Bildes wirkt befreiend, weil sie als innerster Lebensstrom Mensch und Natur durchglüht; bei den Manieristen war sie so oft widerwärtig, weil sie an den isolierten Personen haftete.

Im Gewimmel des Höllensturzes war der Mensch aus seiner zentralen Stellung gerissen worden. Längst ist er wieder in den Mittelpunkt der Schöpfung getreten, mit der er sich nun eins weiß, aber noch niemals hatte ihn eine solche Fülle der Natur umwoben wie auf dem Liebesfest. Nachdem Rubens etwa zur selben Zeit auf dem Bilde seiner Familie im Garten (München) die Figuren von kleinem Maßstab in die Bildmitte gesetzt, aber mit einem Gerüst von aufgereihten Vertikalen und Horizontalen ohne zwingenden Abschluß umgeben hat, greift er nun auch mit einem erfundenen Stoff in die Wirklichkeit über.

Der Liebesgarten (Madrid) vereinigt zum ersten Mal die Töne, die aus dem neuen Weltgefühl strömen und als hellster, reinster Klang das nächste Jahrhundert durchziehen: Glückseligkeit, Lust, Liebe, Bildung, Übereinstimmung der Menschen untereinander und mit der Welt. Das Formale läßt nicht ganz den freien Atem solcher Höhe spüren. Im Liebesgarten schwingt die Kurve weit schwerfälliger als im Liebesfest.

Eine Gruppe dicht aneinandergedrückt hockender üppiger Frauen vor massiger Grottenarchitektur, flankiert von zwei stehenden Paaren, darüber in Abständen Putten, füllen die Bildfläche sehr stark. Die Farben weben in einem golden und grünlich schimmernden Goldbraun zusammen, gehoben besonders durch Rot und Schwarz in den Seitenfiguren. Die größten Helligkeiten verteilen sich verstreut über das Bild hin, und das Gold der mittleren Figuren wird nicht zum zentralen Sammelpunkt. Goldgelb und Schwarz weisen schon auf die Farben der hochbarocken holländischen Malerei hin. Die Wiederholung des Liebesgarten bei E. Rothschild, Paris, die man früher für Rubens gehalten hat, kann, ganz abgesehen von der Qualität der Ausführung, nicht Rubens sein. Klar macht sie die Mittelgruppe zur Dominante und gewinnt Weite und Freiheit um sie. Das sind Zeichen





Peter Paul Rubens, Der bethlehemitische Kindermord
München, Ältere Pinakothek

eines freieren Daseinsgefühles, um das Rubens erst ringt. Ähnlich stark gefüllt und von schwerfällig sich hochschraubender Bewegung sind die zu gleicher Zeit entstandenen Entwürfe für Schloß Whitehall.

Einige Zeit später malt Rubens den bethlehemitischen Kindermord, der in seinem wahren Ausdruck eher zu einem Triumph des Lebens verwandelt ist (Farbtafel IV). Dieses Werk, das im Aufbau dem Venusfest ähnelt und in den Farben noch lichter gestaltet ist, zeigt unzweideutig, daß Rubens in dem höchsten Bemühen um die Einheit der Bildfläche nachgelassen und realistischen Momenten Raum gegeben hat.

Die Bildmitte deckt vornehmlich das Schwarz der prachtvollen zum Himmel aufschreienden Frau, die ganz isoliert dasteht. Über ihr erhebt sich steile Säulenarchitektur in warmem Grau, während zu beiden Seiten Diagonalzüge von Figurengruppen, in denen der Fleischton mit rötlichen, gelblichen, bläulichen Gewändern wetteifert, gegen die Bildränder anstreben. Der einheitliche Wellenzug des Rubens hält ein, um die Figuren von der Tenne des Bodens zu trennen und die Stufen der Säulenhalle bloßzulegen. Die lichte Landschaft auf der einen Bildecke steht wie ein Bild für sich da, fehlt doch auch die Überleitung der Bäume und Putten des Venusfestes. Es ist bezeichnend, daß Rubens sich hier an eine Landschaft des Elsheimer, die Flucht nach Ägypten in Dresden, anschließt, dessen Einfluß auch in der Säulenarchitektur merklich ist. Wichtiger ist die noch nicht beachtete Übernahme der Motive aus P. Lastmans Kindermord (Braunschweig). Der Reichtum der in den einzelnen Gewändern changierenden Farben bringt die unzusammenhängenden Bildteile nicht in Bewegung, er haftet am Stofflichen.

Auf zwei Bildern derselben Zeit (etwa kurz vor 1635), dem Urteil des Paris in der Londoner Nationalgalerie und der hl. Familie mit Heiligen in Madrid (Replik in der Nat. Gal. London, Wiederhlg. von J. Balen in Wien), folgt Rubens weiter dem Drange, seine Menschengruppen auf der Bildfläche zu lockern und ihnen durch Landschaft Raum und Weite zu geben. Im Verfolg seiner mit dem Medici-Zyklus, dem Augustinerkirchenbild, dem Venusfest beschrittenen Bahn würde das heißen, sie weiter in eine welthafte Harmonie einzuschmiegen. Rubens schlägt jedoch deutlich eine veränderte Richtung ein. Auf der wahrscheinlich früheren hl. Familie steigen noch die locker gereihten Figuren in einer welligen Diagonale gegen die architekturverstellte Bildseite an, und die nur wenig aus der Bildmitte geschobene liebliche Maria mit dem schlafenden Jesuskindchen ist durch Putten zu Häupten herausgehoben. Dicht daneben durchbricht die Raumtiefe der Landschaft die Bildmitte, und ein Gehölz von Brouwerscher Verworrenheit gibt den Abschluß auf der anderen Seite. Auf dem Parisurteil wird die Heterogenität von Menschen und Landschaft, als farbige Hauptkomplexe der Flächenfüllung angesehen, vollends klar. Zum ersten Mal seit seinen italienischen Jahren, in denen er Raffael und Michelangelo nachahmte, tritt die menschliche Gestalt in ihrer Vereinzelung, durch geraume Distanz von ihrem Nachbar getrennt, hervor. Ein Stück in die Landschaft hineingerückt erscheint die blühende Figur als Vorder-, Seiten- und Rückenakt. Wenn die Landschaft, die in abendlichen Farben wunderbar strahlt, auch nur in die Tiefe bricht, wo die beiden Parteien sich scheiden, so vermag sie doch keine Beziehungen zwischen den hellen Farbflächen der goldenen und goldbraunen Akte herzustellen. Die wenigen Retuschen von Baumwerk und Luftgebilden verhehlen kaum die friesartige Aufreihung der Körper, die zur offenen Form der Renaissance zurücklangt. Denn sie können nicht hindern, die Aufreihung der Körper über den Bildrand fortgesetzt zu denken.

Die letzten fünf Jahre seines Schaffens bestätigen es, daß dem Meister, der so tief um die Erlösung aus anthropomorpher Gebundenheit und den Einklang von Mensch und Welt gerungen hat, diese Harmonie bei immer weiter gesteigerter Naturnähe zu entrinnen beginnt: die Menschengestalt wächst ausfüllend über die Bildfläche, die Landschaft senkt sich zur realistischen Flachlandschaft. Und keine noch so herrliche, packend lebendig hingesetzte Farbe kann verbergen, daß der Titan das Ringen um eine letzte Vollendung der Aufgabe aufgegeben hat, die vor 20 Jahren umwälzend in seinen Gesichtskreis getreten war.



Es sind die Jahre, wo wir uns den Meister oft auf seinem Landgut Steen zu denken haben, entspannt zu einem mehr beschaulichen Dasein, in weit näherer Beziehung zu seiner Familie als je und an den Freuden des Landlebens heiter gelassen teilnehmend. Aber noch lebt in ihm der große Atem der Spätantike und das Feuer eines hohen Lebensgefühls, noch sieht er den Akt seiner Frau vor allem als Gestalt der Mythologie oder der religiösen Überlieferung. Noch verkörpert sich ihm die Natur zu Nymphen und Faunen, noch liegt ein Hauch spätantiker Bukolik in seinen Landschaften, deren schönste jetzt das Menschenerfreuende und Menschenernährende der Natur suchen. Wie im Erntefest des Theokrit „duftet alles ringsum nach der Spende des Sommers, des Herbstes".

Sein Atelier arbeitet im alten Maßstabe an großen Aufträgen weiter, deren er keinen zurückweist. Er selbst gibt die Skizzen zu der grandiosen Festdekoration, mit der der Kardinalinfant Ferdinand, Bruder Philipps IV. von Spanien, 1635 als Statthalter nach dem Tode Isabellas empfangen wurde. Auf diesen Entwürfen, den Triumphbögen und Ehrenpforten (Petersburg, Antwerpen u. a.) verwischt er die Grenzen zwischen Architektur und Organismen. Die Architektur verwandelt sich zur Grotte, die allegorische Gestalten in sich birgt, und aus dem Triumphbogen der Münze wächst als Krönung ein Baum heraus. Das Gestein birgt wie das Lebewesen dem Meister Leben, das bekundet er, wenn er die Starrheit der Architekturglieder den Formen des Lebendig-Organischen assimiliert, vorgreifend Ideen künftiger italienischer Gärten. Andererseits malt er eine Reihe Statuen vor Nischen wieder im Sinne der Renaissance (Petersburg, Aachen).

An entscheidendem Punkte war die Landschaft in das Werk des Rubens eingetreten; sicheres Zeichen wird ihre Form nun für die letzte Wendung in seinem Schaffen. Damals waren ihre Farben naturferner und härter, aber sie strebte nach Zusammenfassung in größeren kompositionellen Zügen. Jetzt erstrahlt sie in wärmster naturnaher Farbigkeit, aber der Wille zur Schöpfung eines geordneten Ganzen auf der Bildfläche ist aufgegeben Ein Stück des flachen Erdbodens, wie er sich vor seinem Landschlößchen ausdehnte, ist als ein zufälliger Ausschnitt der Wirklichkeit auf die Bildfläche gebracht und mit der herrlichsten Harmonie goldbrauner, abendlicher Farben geschmückt. In der ersten Hälfte des letzten Jahrzehnts war auf der Landschaft mit dem Regenbogen (Petersburg) in seitlichen Bäumen und Geländeanstieg, zusammengefaßt durch den Regenbogen, noch ein Bildzusammenschluß erstrebt. Auf der Landschaft mit dem Regenbogen in München betonen Bäume, die der Regenbogen zu vereinigen sucht, noch die Bildseiten. Der Schloßpark in Wien kehrt sich in seiner kompositionellen Abrundung und dem Aufbau in der Mitte ebenfalls ein wenig von der realistischen Form ab. Die berühmten Landschaften aber, die Sonnenuntergangslandschaft mit der Schafherde, mit Schloß Steen und dem lauernden Jäger (beide London, Nat.-Gal.), mit dem Turnier (Paris), mit den heimkehrenden Landleuten (Florenz, Pitti), dazu die Skizzen vor der Natur (Berlin, München, Oxford-Ashmolean Mus.) geben klar solchen Ausschnitt.

Diese Bodenfläche, die mit Blumen und Baumreihen bis in die weiteste Ferne gefüllt ist, konnte sich zu beiden Seiten des Rahmens fortsetzen, der Rahmen sich erhöhen, ohne daß ein Element im alten Bilde sich zu ändern brauchte. Das beweist, hier ist kein Organismus ineinanderverwachsener Teile. Und daß der hier dargestellte Teil der Wirklichkeit nicht auf der Bildfläche zum Spiegel einer umfassenderen Ordnung geworden ist, sagt, daß der Bildschöpfer nicht die Kraft hat, in dem Leben eines Teils der Natur das Leben des Ganzen zu fühlen. Die Landschaftsform des gesamten 19. Jahrhs. wird ohne Deuteln und Drehen dasselbe verkünden. Die Landschaft, wie sie Rubens jetzt bildet, ist nur noch das Stück Land vor seinem Hause. Rubens hat sich der Wirklichkeit unterworfen. Das ist aus ihrer Form heraus gesagt, nicht der gegenständlichen Übereinstimmung. Seine alte Kraft lebt weiter in der gesteigerten sinnlichen Überzeugungskraft der Farben, in dem Wogen des Bodens, dessen warmes Braun im Lichte immer wieder golden aufblitzt, bis es vom goldnen Rauch der Wolken überstrahlt wird. Mit der Ausschnitthaftigkeit und sicher treffenden Wiedergabe sind die Anzeichen des modernen Impressionismus vorhanden, von dem sich vollends die Skizzen wesentlich nicht unter-





Abb. 34. Rubens, Bauernkirmes. Paris

scheiden. Ein Blick auf die gleichzeitige holländische Malerei lehrt, daß dort die Flachlandschaft mit vielen Zügen des Impressionistischen in ihrer Form die unerhörte Ausbreitung nimmt.

Stark landschaftlich ist der Bauerntanz in Madrid, auf dem das Flach der Erde von dem Kranz der rennenden Paare überschnitten wird, wie auch das mittlere Baumwerk vom Rahmen hart und zufällig begrenzt wird, und nur Hund und Erdhaufe in den unteren Bildecken eine abdunkelnde Einrundung hervorrufen möchten. Fast Landschaft zu nennen ist die wohl etwas frühere vlämische Kirmes im Louvre (Abb. 34). Gesamtanlage gibt die alte diagonale Raumgasse, die als hellster Fleck die Bildfläche beherrscht. Kaum wird sie auf der einen Bildseite durch Stilleben und Weidenbäume, auf der anderen durch Bäume und Wirtshaus eingerundet, so eng schneidet der Rahmen diese bildschließenden Teile ab — erzeugend das für alles Landschaftliche jetzt typische sehr breite Format. Und in diese Raumgasse schiebt sich der Keil der tobenden Menschen, die sich zwar der mittleren Helligkeit angleichen aber keine Beziehung zu Himmel und Bäumen haben. Wie im Motiv, dem hemmungslosen Ausbruch derbster Liebes- und Lebenslust, steigt Rubens in der Formung zum Realismus abwärts. Lange vorbereitet, kontinuierlich zu verfolgen ist dieses Zurücksinken in die Sphäre des alten Brueghel, das als Abschluß seines Schaffens anzunehmen man seit langem geneigt ist. Bestätigung gibt auch die Vorliebe für Adriaen Brouwer, den impressionistischen Nachfolger Brueghels, von dem Rubens 18 Gemälde kaufte und mit dessen Landschaften seine Oxforder Landschaftsskizze sowie anderes frappierende innere Verwandtschaft zeigt.

Diese Auffassung berücksichtigt aber nur die eine Seite. Zu tief hat Rubens die Großheit der italienischen Renaissance und den Adel des Menschentums der Antike in sich gesogen. Rubens kehrt andererseits um so stärker zur italienischen Renaissance zurück, und selbst Züge eines Klassizismus werden leise fühlbar. Auf dem realistisch tiefgesenkten Boden erscheint die menschliche Gestalt bildfüllend in voller schwerer Körperlichkeit. Die letzten herrlichen,



Abb. 35. Rubens, Helene Fourment mit dem Pelzmantel. Teilstück. Wien

mit Tizian wetteifernden Mythologien, einige religiöse Stoffe und sogar die Bildnisse seiner Gattin, die er nur selten in Halbfigur darstellt (München, Haag), bilden diese Form aus.

Das Bildnis von Helene Fourment im Brautstaat (München) hatte auf breiterem Format durch Draperie der schon bildfüllenden Figur, deren Brokatkleid sorgfältig gemalt ist, einen gewissen bildschließenden Rahmen gegeben. Das einige Jahre später entstandene Bild, das Helene mit dem Erstgeborenen auf der Terrasse sitzend (München) darstellt, gibt der schräg über die Fläche sich erstreckenden Figur freie Luft zum Hintergrund und behandelt das Kleid breiter und lockerer. Die spätere Übermalung versuchte mehr Raum zu gewinnen und Frontalität herzustellen. Auf dem Bildnis mit beiden Kindern (Paris) sind die Formen weiter aufgelöst durch goldene Farbe, die sich in lockeren Wellen über die Fläche ausbreitet. Im Petersburger Bilde mit den weißen Federn (erst nach 1635!) steht Helene frontal in geschlossener Haltung vor einer Flachlandschaft, während die Diagonalen von Wolken und Federn nur leise über den monumental aufragenden Körper hinwegwehen. Den vitalen Schwung gibt Rubens über der stofflichen Behandlung auf und geht mit leuchtendster Farbe dem leer sich blähenden und flächig herabfallenden Seidenstoff nach. Dieselbe Ordnung bestimmt das Bild von Helene Fourment einen Pelz haltend (Abb. 35), das von stärkstem stofflich-sinnlichem Reiz ist, und das Bildnis mit schwarzem Käppchen und Schleier (Paris, A. Rothschild). Sogar die typisch klassische Körperdreieckskomposition tritt auf dem Bildnis in London, Dulwich College bei flüssigster leuchtender Farbigkeit hervor. Baum und Böschung auf der übrigen Fläche folgen dem System sich wie Malzeichen überschneidender Diagonalen. Auch auf die Dreieckskomposition der drei Gestalten des Überflusses (Paris, E. Rothschild), durch rahmendes Baumwerk und Fruchthaufen dem Flächenabschluß assimiliert, sei hingewiesen.

Die andern Porträts treten zurück. Das Bildnis des Jan Brant (München) verfällt in realistische Wiedergabe und gibt in sorglichster Ausführung mit vertriebener Farbe eine sicher fabelhafte Ähnlichkeit. Den erhöhenden Schwung nimmt er dagegen in dem stolzen Selbstbildnis (Wien) auf, dessen ausgebrannte, verfallene Züge einen Anflug jener Resignation zeigen, die für den Willens- und Machtmenschen typisch ist. Mehrere Bildnisse vom Kardinalinfanten Ferdinand (Halbfigur London, P. Morgan, zu Pferde Madrid), eifern Tizian nach.

An den Altären ist Rubens jetzt fast nur mit Entwurf und bessernder Hand beteiligt. Mit der Wildheit der Stoffe greift er hier wieder auf diagonale Ordnung zurück, freie Lockerung und warme strahlende Farben anwendend, die den erschrecklichen Greueln etwas Triumphales geben. Die Marter des hl. Livin (Brüssel), der Märtyrertod des hl. Thomas (Prag, Rudolfinum), die Kreuztragung (Brüssel) und die Enthauptung des hl. Paulus (Skizze

in London G. L. Holford) bauen die Figuren zur schräg ansteigenden Gruppe unter Betonung der Mitte auf, die als dunkles Dreieck mit dem lichten Dreieck der Himmelsregion korrespondiert. Bezeichnend sind auf den beiden letzten Bildern die halben Leibes über den unteren Bildrand steigenden Figuren, die für den Manierismus typisch waren. Sie betonen die impressionistische Zufälligkeit, die Ausschnitthaftigkeit eines wirklich gesehenen Vorganges. Der Kreuzestod des hl. Andreas (Madrid, Hospital der Vlamen), Christus am Kreuz (Toulouse), Kreuzigung Petri (Köln, Peterskirche) sind zum Teil von brutalster Realistik besonders der Gesichter. Auf dem hl. Andreas werden die Figuren ganz im Vordergrunde in Aufsicht gegeben, wie um jede Andeutung der übrigen Welt zu vermeiden; entferntere Gestalten sind nur halb sichtbar.



Abb. 36. Rubens, Selbstbildnis. Wien

Von Mythologien, in denen Rubens zum Teil älteren Bahnen folgt, sind zu nennen: der Raub der Proserpina, das besonders grausige Mahl des Tereus, auf denen der Hintergrund nicht die Bewegtheit der schrägen Gestalten mitmacht oder sogar mit den Menschen formal scharf kontrastiert; die Milchstraße, auf der die mächtige schräge Figur in der Fläche schwimmt wie einst der Ganymed, Orpheus und Eurydike, Merkur und Argus. Alle diese Bilder befinden sich in Madrid. Sie gehören zu einem großen Auftrag Philipps IV. für sein Jagdschloß Torre de la Parada der Rubens' jetzigen Absichten aufs glücklichste entgegenkam. Die Folgen des Krieges (Florenz, Pitti), 1637/38 entstanden, füllen die Fläche um den lichten Körper der Venus mit dem Furor diagonaler Körper- und Luftgebilde. Von Landschaft fehlt auf den Kompositionen der diagonalen Wellen jede Andeutung. — Charakteristisch für die vollständige impressionistisch-farbige Auflösung, die jetzt neben der Konzeption mächtiger Körper hergeht, ist die Skizze der Eroberung von Tunis durch Karl V. in Berlin, die man neuerdings zutreffend in die allerletzte Zeit des Künstlers rückt.

Aufs bestimmteste weist eine stolze Reihe von Mythologien, die den lichten Menschenkörper mit der Landschaft vermählen, auf die letzte Wandlung: Meleager und Atalante, Schäfer und Schäferin (beide München), Andromeda, Diana und Nymphen von Satyrn überrascht (beide Berlin), Perseus und Andromeda, Urteil des Paris, Diana und Kallisto, die drei Grazien (alle Madrid); auch die büßende Magdalena (Berlin) ist hier einzureihen. Wer je eines dieser Werke im Original gesehen hat, für den bedarf es keines Wortes über die Pracht der üppigen Frauenleiber, durch deren lichte Haut man das warme Blut spürt, der muskulösen, bronzebraunen männlichen Körper, der grüngoldenen Landschaft, des goldenen Tones, der wie ein abendlicher Schimmer über dem Ganzen liegt und die Seele klingen macht. Dem Historiker stellt die Form der Bildlösung ein Problem. Im letzten Jahrzehnt beginnt Rubens die Landschaft als Spezialgattung zu pflegen, wie kommt es, daß gerade jetzt die Körper immer mächtiger über die Bildfläche ragen und die Landschaft herausdrängen?

Es besagt: Für Rubens löst sich der Mensch wieder aus dem Kreise des Naturganzen, in den er ihn seit 1620 einzuordnen versucht hatte. Die landschaftlichen Elemente, die damals, die Figuren zurückdrängend, lockernd und bindend in die Bildordnung eingegriffen hatten, verkündeten die wachsende welthafte Ausweitung. Jetzt vermögen sie ihren Dienst nicht



Abb. 37. Rubens, Die drei Grazien. Madrid

weiter zu vollenden. Die Landschaft wird einfach ein Stück Wirklichkeit und damit sondert sie sich ab. Die Kraft der Ausweitung und Zusammenfassung läßt nach. Das Dasein des Menschen verengt sich wieder. Der Rahmen rückt näher an die Gestalt im Bilde. Dreimal steigt auf dem Urteil des Paris und den drei Grazien die leuchtende Säule des Menschenleibes empor, und man spüre nach, wie der Künstler auf dem letzteren Bilde den Dualismus der gewaltigen Leiber und der impressionistischen Landschaft, die die Bildfläche durchbricht, durch Gewandstücke, Guirlanden, Brunnen, zu verbergen, nicht zu überwinden sucht (Abb. 37). Derselbe Gegensatz zwischen Aufreihung und versuchtem Abschluß herrscht auf der Diana und Kallisto (Abb. 38) und den anderen Bildern. In der Körperhaltung, der Stellung von Armen und Beinen, tritt jetzt auch trotz der Rundlichkeit der Formen Brechung im rechten Winkel hervor (Sitzfigur im Profil), das Malzeichen, das auf einem Bildnis der Fourment erwähnt wurde und für das das „croix en jambes“ des Schäferpaares als typisches Beispiel hingestellt sei. Um die büßende Magdalena legte Rubens später Landschaft, wie das spätere Jahrhundert die enge Bildfüllung unerträglich fand und Landschaft um Figuren des Rubens legte (z. B. Meleager und Atalante, Bildnis der Fourment, München), denn das Leben des Einzelnen, auch des Größten, ist nur eine Strecke in dem Wandel der Zeit. Auf diesem Bilde wird nun trotzdem in der Vereinzelung der Körper und der klassizistischen Dreiteilung das Zerfallen des Einheitsgefühles erschütternd klar. Die in gebrochenen tiefen Farben wunderbar strahlende Landschaft gleicht die alte Form des Tizianschen Hintergrundes auf der Diana und Kallisto (London, Bridgewater Gal.) der neuen impressionistischen Landschaft des Brouwer (Mondscheinlandschaft, Berlin) an.

Stetig weiter ist ja die mit Eintritt der Landschaft begonnene Auflockerung der Farben geschritten. Sie hat aber ihren Dienst verändert. Sie nimmt nicht weiter den Weg zur Verwandlung des körperlich und räumlich Erscheinenden im Bilde in Funktionen, die aus dem Ganzen des Kunstwerkes eine Wirkungseinheit machen, sie dient der gesteigerten sinnlichen Überzeugungskraft des Natureindrucks. Der Versuch der schöpferischen Vereinheit-



Abb. 38. Rubens, Diana und Kallisto. Madrid

lichung verwandelt sich in die Reizsamkeit des Impressionismus, dem die Welt, soweit sie den Augen erscheint, ein aus allem Zusammenhang gerissenes Teilstück auch im Kunstwerk bleibt.

Die am Eingang des letzten Jahrzehnts an der wachsenden Eigenhändigkeit aufgeworfene Frage, ob weitere Durchorganisation der Bildfläche mit ihr verbunden sei, hat sich damit verneint. Die eigenhändige Ausführung vermählt mit der seit den italienischen Tagen gesuchten Darstellung der statuarischen Vollgewichtigkeit der Körper die packende Wiedergabe des Stofflichen, die die Gestalten in blutvollste Nähe rückt. Aber diese großen Komplexe hellster Farben haben auf der Bildfläche keinen Raum auszuklingen und den Bildrand zu einem notwendigen Abschluß zu machen, eine Unmöglichkeit, der auch die frieshafte Aufreihung dieser Helligkeiten entspricht. Die weiche Farbe löst die Form nur an den Rändern, sie löst nicht den Gesamtkomplex des als körperlich Erscheinenden in Funktionen der Gesamtfläche auf. In dieser Vermischung zwischen Renaissance und Impressionismus ist der erste große Barockmaler des Nordens der letzte, der den menschlichen Leib aus sicherstem organischen Gefühl heraus mit glühendem sinnlichen Leben auszustatten vermag.

Wie um dem Dualismus zu entgehen, lenkt Rubens auf den schönsten religiösen Gemälden dieser Zeit noch mehr zu dem Mittel der manieristischen Übergangszeit zurück, er füllt die Fläche aufs stärkste.

Die Madonna mit den Heiligen, die seine Grabkapelle schmückt, versammelt in goldbrauner Farbigkeit Gestalten, von denen einige schon aus früheren Bildern bekannt sind. Der neu hinzugekommene Hieronymus ist fast eine Entlehnung aus dem Gemälde Correggios der Madonna des hl. Sebastian (Dresden), in dem er den hl. Geminianus darstellt. Doch in seiner mächtig ausladenden Gebärde wird er bei Rubens zu einem wichtigen Faktor der Zusammenfassung der Figurenfülle und des Bildabschlusses gemacht. Die hl. Cäcilie (Abb. 39) vollends, eines der letzten und herrlichsten Gemälde des Rubens, hat eine Höhe, die jeden Gedanken an ein Erliegen im Realismus abweist. Die wuchtig üppige Gestalt der Heiligen, die wieder die schraubenförmige Drehung


Abb. 39. Rubens, Die heilige Cäcilie. Berlin

des Körpers zeigt, füllt die Bildmitte, und aus schräggestellten architektonischen Körpern wird nur ganz wenig Landschaftsöffnung entwickelt. Die Farben verbinden die Tiefe und Leuchtkraft der Venezianer mit der echt niederländischen Blankheit und Durchsichtigkeit. Die Harmonie der goldnen, rosa, bronzen bis weinrot dunkelnden Farben wird durch das sammetgrüne Obergewand der Heiligen, aus dem die zarteste Brust herausquillt, gesteigert. Ein seelischer Ton beginnt bei Rubens in nie vorher erreichter Stärke zu sprechen. Rubens schließt sein Werk mit einer schwärmerischen, schmerzvollen Gebärde, die auch auf einigen Mythologien der letzten Zeit vorkommt. Die weißen Reflexe auf den großen Augäpfeln, auf den Knorpeln der Nase, die roten Flecke auf den Wangen, der bogenförmige, leicht geöffnete Mund sind jetzt die Mittel eines aufs höchste gesteigerten sinnlichen Raffinements, mit denen er den Ausdruck seines raffaelischen Jugendwerkes, der Helena, meistert und zugleich in die Gefühlswelt seiner Schüler, vornehmlich des van Dyck und Crayer, überleitet.

Rubens' Persönlichkeit ist von seltener Ganzheit und Ungebrochenheit. Das schönste ist wohl die herrliche Offenheit, mit der er empfängt und weitergibt, aufgeschlossen der Welt, bejahend alle Triebe, die er bei einem straffen, geregelten Leben in seinem Werk auslebt, daß kein Schatten einer Heimlichkeit oder eines Ressentiments zurückbleibt. Nur der hier gemachte Versuch, aus dem Inhalt und vor allem der Form seiner Bilder seine Stellung innerhalb der Geistesgeschichte festzulegen, mußte ein stetes Schwanken mit vorsichtigem Kaum und Noch belegen. Umschwung von der anthropozentrischen zur kosmischen Weltanschauung, Vorstoß zur Einheit, Zurücksinken und Verbindung von Renaissance mit Impressionismus, gemildert durch zusammenhangsuchende Elemente waren die Hauptetappen. Noch durchkreuzt die Gewaltsamkeit des anthropomorphen Willens, dessen polare Erscheinung die Resignation der impressionistischen Auflösung ist, den welthaft überlegenen Geist des sinnvollen Ineinandergreifens. Wie bei Rubens die Aktivität der Zusammenfassung in die Passivität der ästhetischen Reizsamkeit übergeht und die Aktivität sich auf die artistische Niederschrift senkt, so tritt in der damaligen Philosophie der materialistische Sensualismus hervor, der die großen metaphysischen Systeme des 17. und beginnenden 18. Jahrhs. an der Wurzel annagt. Er hat in allen möglichen Schattierungen im 19. Jahrh. gesiegt, wie in der Malerei der Impressionismus gesiegt hat. Das Auseinandertreten

der renaissancemäßigen Figurenisolierung und der realistischen Landschaft bei Rubens ist ein Präludium, das um die Wende zum 19. Jahrh. in Klassizismus und realistischer Landschaft, die Renaissance erneuernd, zur geschichtlichen Tatsache im Großen wurde.

Als Rubens Mensch und Welt in dem pulsenden Leben seiner Bildfläche vereinigte, da stellte er sich in die Reihe der Geister, die auf der Grundlage des spätantiken Systems eine neue pantheistische Weltanschauung verkündeten: Bruno, Spinoza, Leibniz, Shaftesbury. Das Bekenntnis, das die Bilder aussprechen, ist kein Gedankliches. Rubens war und blieb gut katholisch. Das ist nicht erstaunlich in einem Jahrhundert, in dem auch die großen Denker über ihre Stellung in diesen Fragen im Unklaren lassen. Der tiefe Grund liegt in ihrer Bejahung des Lebensganzen, die sie auch in der dogmatischen Lehre zuerst das Übereinstimmende und Verehrungswürdige finden läßt. Über dem Chaos der Religionskriege, die Europa zerfleischten, erhebt sich diese hohe Weltanschauung. Aus dem Bewußtsein der Gottesimmanenz, aus der positiven Bewertung allen Lebens entsprang der Wandel der Stoffe vom Krampf des Manieristentums zur Freude und zum Optimismus. Der große Dichter im Norden vor und neben Rubens, Shakespeare, macht wie die ganze Zeit denselben Wandel durch, vom Krampf einzelhafter Charakterisierung, von einer den Rahmen des Kunstwerkes sprengenden Füllung, zur welthaften Entspannung der späten Stücke, die der Literarhistoriker mit falscher Bedeutung die Märchen oder Romanzen nennt. Der Auflockerungs- und Einschmelzungsprozeß des Figürlichen, der zu einer neuen Einheit des Kunstwerkes führt, und bei Rubens bis zum letzten Auseinandertreten Schritt für Schritt verfolgt wurde, läßt sich ebenso beim Dichter nachweisen. Und Shakespeare, noch tiefer in der Renaissance verwurzelt als Rubens, entläßt ebenfalls noch mit resignierter Gebärde.

Rubens verkörpert trotz allem die Lebensform, für die die Geisteswissenschaft den auch noch so oft dunklen und gewaltsamen Giordano Bruno zum Beleg nimmt: Der Mensch von dieser Geistesart „atmet in der unendlichen göttlichen Schönheit des Universums und fühlt sich selbst als eine das Universum spiegelnde Monade göttergleich. Er umschlingt mit seiner Liebe alle Menschen und huldigt der Sympathie mit allem Lebendigen. Er hat einen heroischen Enthusiasmus, wie ihn nur Herrschernaturen haben können und genießt eine königliche Freiheit“ (E. Spranger). Es ist die Lebensform des Barock. Und immer hinblickend auf die Bildformen wird ein großer Irrtum der Geisteswissenschaft klar. Diese Geistesrichtung ist nicht faustisch in dem Spenglerschen Sinne, sehnsüchtig ins Uferlose strebend. Es ist derselbe Irrtum, den die Kunstwissenschaft begeht, wenn sie, nur auf das körperlich und räumlich Illusionistische und nicht auf den sinnlichen Gesamtkomplex des Kunstwerkes achtend, die barocken Bildformen als „offen“ erkennt. Immer mehr assimilieren sich auf den Bildern die Formen und durchdringen sich die Farben zu einem geschlossenen Organismus der Fläche. Das heißt geistesgeschichtlich: Immer mehr dringt das Gefühl durch, daß Mensch und Universum eine Harmonie ist, daß im Einen und Einzelnen Alles enthalten ist. Wie auch immer der Mensch dieser Geistesart über alle Grenzen hinausstrebt, ihn trägt die Überzeugung, daß die entferntesten und verborgensten Dinge vollkommen dem Sichtbaren und Nahen analog sind (Leibniz, Lebensprinzipien). Jede Mystik und abgründige Romantik, jedes Faustische im romantisch tragischen Sinne ist in dieser leuchtenden Weltauffassung vertrieben. Den Weg der Durchgestaltung der Bildfläche zu einer lebendigen Einheit, den Rubens nicht zu Ende geht, vollenden im Norden Rembrandt und schließlich Watteau, der als lichte Schaumkrone aus der von dumpfem Grunde mächtig sich heraufarbeitenden Woge Rubens erwächst. Schon steht auch neben Rubens ein großer Vertreter der jüngeren Generation, der mit überraschendem Erfolg die Weiterarbeit aufnimmt, um schließlich doch klassizistisch zu erstarren, Anton van Dyck.





Abb. 40. A. van Dyck Selbstbildnis. Radierung

III. Anton van Dyck.

Wer einmal aus den Bildformen die geistige Kraft des Barock erkannt hat, das Einzelding und -wesen in den lebendigen Wirkungszusammenhang des Alls aufzunehmen, für den wird die Kunst van Dycks eine neue menschliche Bedeutung gewinnen. Den stetigen, fast schwerfälligen Gang des Rubens kühn überfliegend erreicht der Jüngling, was jenem kaum jemals gelang. Er stimmt das Bildganze auf einen tiefen leuchtenden Ton, sammelt helle Farbteilchen zu dominierenden Komplexen und läßt die übrigen Bildteile in abgestufter brauner Abdunklung sich unterordnen, so daß eine neue, rein sinnlich zu verstehende Einheit zustande kommt. Es gelingt ihm, die Lebensnähe und Illusion des Gegenständlichen, vor allem im Bildnis, noch zu steigern und gleichzeitig seine Bildtafel zu einer in allen ihren Teilen wirkenden geistigen Substanz zu machen. In dieser formalen Neuerung äußert sich eine neue Souveränität des Menschen gegenüber der sich unendlich erweiternden Umwelt, die auch in den Bildinhalten zum Ausdruck kommt. Der Mensch rückt in den Mittelpunkt der Welt. Er trägt, überzeugt von seiner hohen Bestimmung, eine königliche Haltung zur Schau. Die Welt wird ihm zu einem Organismus, und das Gefühl glücklichster Übereinstimmung läßt ihn ohne die tragischen Konflikte und Schicksalsfurcht der vorangegangenen Epoche seine Kräfte frei entfalten. Die Hoheit, die Dyck darstellt und von der er selbst erfüllt ist, ist verbunden mit Weichheit und Schmiegsamkeit, die stärker ist als das Starre, die das Einzelne zueinanderneigt und den höheren Einklang herzustellen weiß. Der Flug Dycks nach den höchsten Zielen, die im Bereiche menschlichen Strebens liegen, ist so hoch, daß eine organische Entwicklung gestört und er, ein früher Romantiker, in Zwiespalt zu verfallen scheint. Auffällig stehen sich in seinem Werk schmerzliches Dulden, Hingabe, Trauer und die entgegengesetzten seelischen Regionen, unnahbarer Stolz, Freiheitsgefühl, Glänzen auf der Höhe des Daseins gegenüber.

Wie mit den scharfen Augen des Hasses hat die neueste Forschung die Schwächen van Dycks gesehen und einseitig herausgestellt. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich in der Beurteilung, die weichlich weibisches Wesen, Oberflächlichkeit, Epigonentum, Pose und vor allem Mangel an

künstlerischer Ethik in Dyck sieht, den Standpunkt des kategorischen Imperativs, des nachrevolutionären moralischen Willensmenschentums erkenne, der der Weltanschauung des Barock im weiteren, das 18. Jahrh. großenteils umfassenden Sinne nicht gerecht wird und fast noch ein Ressentiment gegen jene Bejahung und Freiheit des Daseins zum Ausdruck bringt. Bei van Dyck als einem Eröffner des reifen Barock wird der Ort sein, den hier gewonnenen Gesichtspunkt der Formenanalyse schärfer herauszuarbeiten, der zu einer höheren und menschlicheren Einschätzung dieses Künstlers und der Barockepoche führt. Der Rahmen des Handbuchs verlangt Beschränkung auf das zum historischen Verständnis der Epoche Notwendige.

Anton van Dyck, 1599 in Antwerpen geboren, war der Sohn eines reichen Seidenhändlers und seiner zweiten Frau Maria Cuypers, einer Stickerin von Ruf, durch die er früh auf die Kunst hingewiesen sein mochte. Er hatte eine Reihe von Geschwistern, die sich fast sämtlich zum geistlichen Stande entschlossen, und liebte sie zärtlich. Offenbar war er durchdrungen von katholischer Religion wie niemals der Humanist Rubens. Frühreifer Knabe kam er 1610 in die Werkstatt Hendrik van Balens, eines Vertreters der älteren Richtung der Antwerpener Feinmalerei, und blieb bei ihm vier bis fünf Jahre. Sein wahrer Lehrmeister wurde Rubens, noch bevor er in dessen Atelier eintrat. 1616 oder 1617 wurde Dyck Schüler und Hausgenosse des Rubens. 1620 ging er nach London, das er enttäuscht Anfang 1621 verließ. Die Fülle und venetianische Reife der Jugendwerke hat die Hypothese aufstellen lassen, daß Dyck jetzt sofort nach Italien, nach Venedig gereist, im nächsten Jahre nach Antwerpen zurückgekehrt sei und sich 1623 zum zweiten Male nach Italien begeben habe. Wahrscheinlich kehrte er aber von England nach Antwerpen zurück und zog noch in demselben Jahre nach Genua. Hier entfaltete Dyck seine Haupttätigkeit, hielt sich daneben in Venedig, Padua, Mailand, Rom, Palermo und anderen italienischen Städten auf. 1627 war er wieder in Antwerpen, seit 1630 Hofmaler der Erzherzogin Isabella. Wieder lockte England, und 1632 reiste er zum zweiten Male hin, diesmal mit vollem Erfolg. Er genoß das freundschaftliche Wohlwollen Karls I. und reihte sich in die vornehme Gesellschaft des Hofes ein, die ihn mit Aufträgen überschüttete. 1634 weilte er in seiner Heimat und in Brüssel. Auch nach dem Tode des Rubens 1640 reiste er nach Antwerpen und in demselben Jahre von hier aus nach Paris, das er im nächsten Jahre noch einmal aufsuchte, um es totkrank zu verlassen. Am 9. Dezember 1641 starb Dyck in London und wurde in der Paulskirche begraben.

In einer Reihe von Apostel-Brustbildern, die Dyck wie Rubens, mitzeugend von dem wachsenden Drang der Zeit zur Analyse des menschlichen Innenlebens, als erstes bedeutendes Werk schafft, tritt Dyck als ein kühner Neuerer, ein Revolutionär ohne die Geste eines solchen auf.

1615 entstand die erste Serie, die er innerhalb der nächsten 6 Jahre selbst wiederholte und von bald in Anspruch genommenen Schülern wiederholen ließ. Die früheste Reihe kam in den Münchener Kunsthandel, von späteren Fassungen sind Köpfe im Althorp House-Earl Spencer, Dresden und Paris, eine Schulwiederholung in Burghausen. Gestochen von Cauckerken zwischen 1650 und 1660.

Aus dem Ausdruck der Dargestellten wie aus der Bildform spricht eine bis zu dieser Zeit im Norden noch nicht gekannte Innerlichkeit. Seele durchleuchtet die materielle Körperlichkeit. In jugendlichem Ungestüm sucht Dyck Extreme des Gefühlslebens zu gestalten, weiche Verträumtheit und ekstatische Hingabe. Formal überwindet er auf den Wiederholungen immer reiner die feste Körperlichkeit und den Gegensatz zwischen Körper und Grund. Ein heller Lichtstrom, an Schultern und Hals sich ausbreitend, kämpft auf dem Apostel Simon (Abb. 41) mit der braunen Dunkelheit und bindet sich unlöslich mit ihr. Die Hauptteile des Gesichts sind wie später bei Rembrandt kühn abgedunkelt. Körnchen für Körnchen der gesamten Farbfläche durchflutet und bindet auf diesen Bildern ein eigenes Leben, beweisend, daß Dyck den wichtigen Umschwung des Jahrhunderts bereits durchgemacht hat und das Bewußtsein des inneren Zusammenhangs alles Daseins in ihm zur lebendigen Kraft geworden ist. Noch fehlt die Konzentration. Hell und Dunkel erzeugen eine starke unruhige Dynamik, Zeichen eines echten Expressionismus, der wohl überall Beziehung der Teile, aber noch keine einheitliche Ordnung schafft. In dem bis zum Irrsinn verzückten Mädchenkopf, einer Studie zur ehernen Schlange in Madrid (Abb. 42. 1618—20), sammeln sich schon die hellen Teile auf der Bildmitte.





Abb. 41. Anton van Dyck, Der Apostel Simon. Althorp House, Earl of Spencer



Abb. 42. Anton van Dyck, Studienkopf. Wien

Was Dyck 1616—21 im Atelier des Rubens zuerst als Schüler, bald als Mitarbeiter leistet, ist bewunderungswürdig und zeigt einen von der Natur außergewöhnlich begünstigten Künstler, frühreif, aber voller Straffheit, Originalität und eisernem Fleiß.

Obgleich er schon seine eigene Farbengebung, die zum pastosen Auftrag und zur tiefen Glut venetianischer Farben neigt, gefunden hat, besitzt er die Schmiegsamkeit und für seine Jugend erstaunliche Selbstbeherrschung, seine Hand der glatten hellfarbigen Malerei des Meisters anzugleichen. Die besten Kenner haben mit Mühe die Hand van Dycks in der Auferweckung des Lazarus (Berlin), der Löwenjagd (München), der Madonna mit den bußfertigen Sündern (Cassel) und anderen großen Gemälden des Rubens feststellen können. Erst aus Urkunden erhellte die Arbeit Dycks an den Teppichentwürfen des Decius-Mus-Zyklus (Wien, Liechtenstein, um 1617; vgl. S. 38). Bis auf die beiden letzten Bilder führt Dyck sie aus. Schüler und Meister huldigen dem großen Italiener, der ihnen wie der gesamten nordischen Barockmalerei als Vorbild leuchtet, Tizian. Rubens, der stets offene, wird keinen Hehl daraus gemacht haben, daß er in dem Eröffnungsbild die Tizianschen Figuren der Ansprache des Generals del Vasto an seine Soldaten (Madrid) mit anderen Kleidungsstücken zur freieren, lockeren Füllung der Fläche behängt hat; und die Geste des del Vasto wirkt wie ein Leitmotiv des ganzen Zyklus. Todesweihe und Heimsendung der Liktoren sind so weiträumig komponiert, daß ein Anteil Dycks auch in der Konzeption naheliegt, im Gegensatz zu den beiden letzten Bildern, die die stickende Fülle des Manierismus atmen. Gerecht wäre es überhaupt, den Einwirkungen Dycks auf Rubens nachzuspüren, die sicher sehr groß sind, nicht so sehr in dem Was als dem Wie der künstlerischen Gestaltung. In den Jahren, in denen Dyck bei ihm war, vollzog sich die wichtigste Wandlung des Rubens! Bei Rubens wird Dyck Tizian, besonders die Madrider Bilder, genau kennen gelernt haben. Der Schimmel seines hl. Martin weist starke Ähnlichkeit mit dem auf der Tizianschen Anbetung in Madrid auf, durch die auch Rubens sehr viel Anregung erfahren hat; auffallend ist die Ähnlichkeit des Bettlers (Fassung Windsor) mit dem knienden König des Tizianschen Bildes. Auch die Pferde seiner Sebastianbilder mögen durch dieses Bild angeregt sein. Der Zusammenhang seiner Halbfigurenbilder des leidenden Christus mit Tizian ist offenbar (vgl. Dyck, Bonn, Smlg. Virnich und Tizian, Petersburg).

Neben wenigen Bildern, in denen sich van Dyck an Rubens anlehnt, entwickelt er eine fabelhafte Produktivität an originalen Leistungen, figürlichen Kompositionen wie Porträts. Durch die Fülle der Werke leitet die Erkenntnis bestimmter seelischer Eigenheiten Dycks, die die Wahl des Themas bestimmen. Wie auf den Apostelköpfen sucht er den Ausdruck des inneren

Tafel V.



Anton van Dyck, Susanna im Bade
München, Aeltere Pinakothek

Lebens bis zum Exaltierten zu steigern. Die büßende Magdalena (Amsterdam), die Ausgießung des heiligen Geistes (Berlin), die eherne Schlange (Madrid und Richmond), der Hieronymus (Dresden) teilen den Affekt der sich selbst aufgebenden Inbrunst. Auf den Werken, die dem nackten menschlichen Körper gewidmet sind, scheint das alte Motiv der von Zudringlichkeit bedrohten Schönheit neue menschliche Bedeutung zu gewinnen, der Susanna im Bade (Farbtafel V), den Nymphen und Satyrn (Berlin), Antiope und Jupiter (Abb. 43). Echt Dyck wird es in der Steigerung, wo das Schöne leiden muß und der Gemeinheit und Roheit zum Opfer fällt. Dieses Thema behandeln die großartigsten Jugendschöpfungen Dycks, die Martyrien des hl. Sebastian (zwei Fassungen München, Rom-Galerie Corsini), die Verspottung Christi (Berlin und Madrid), die Gefangennahme Christi (Madrid, Vorstufe dazu: vorm. Corsham, Lord Methuen; geniale Skizze in Richmond, Fr. Cook). Auf dem hl. Martin (Saventhem und Windsor) stoßen Hoheit und niedrige Armut zusammen. Unzweifelhaft spricht aus der Motivwahl die Seele des Jünglings, der ein tiefes Empfinden für alles Edle und Schöne und seine Bedrängnis durch Nichtswürdigkeit und Brutalität hat. Aus dem Überschwang von Sinnlichkeit und Leidenschaft schält sich die Liebe zum Reinen, Hohen heraus, die fortan Dycks Leben und Schaffen bestimmen sollte.

Die formale Analyse dieser Werke hat das tief eingewurzelte Vorurteil zu bekämpfen, daß van Dycks Formengebung unruhig, flackernd, nervös wie er selbst sei, und daß seine Form als offene im Gegensatze zu dem geschlossenen Rubens stehe. Die frühe Kreuztragung (Antwerpen, Paulskirche 1617), füllt die Bildfläche zwar noch gedrängt mit Figuren, die sich hart überschneiden, und sondert die hellen Farbkomplexe schroff von den dunklen. Wie beim frühen Rubens steigt noch, besonders angesichts der alles andere zurückdrängenden Rückenfigur, die große Zeit deutscher Malerei, Dürer und Grünewald, auf. Aber die Farben sind bereits tief und warm und breit auf die grobgekörnte Leinwand gestrichen. Die Fähigkeit kündigt sich an, die Farben von dem Gegenständlichen abzuziehen und in freierem Schalten zu innerem Zusammenhang auf der Fläche zu verbinden. Technik und Material müssen der neuen Absicht dienen. Die unzähligen winzigen Lichtschattenwirkungen des groben Korns der Leinwand, des materiellen Farbreliefs helfen jede einheitliche Farbfläche lösen. Und in dem Maße, wie Dyck mit glühend rotbraunen und violett gebrochenen Tönen die raumkörperliche Erscheinung des Gegenstandes in Funktionen der Farbfläche zu verwandeln weiß, beginnt er die hellsten Teile auf das Innere der Fläche zu zentralisieren, mehr oder weniger in Spritzern ausschwingen und an den Bildrändern von Dunkel umschließen zu lassen. Der nackte Körper, die Susanna (Farbtafel), Christus oder Sebastian bildet das Lichtzentrum, um das sich das farbige Leben, nach den Seiten stetig abebbend, entwickelt. Von kantiger Linienführung zu reden, wie man oft charakterisiert, ist falsch. Dyck führt keine „Linien“ mehr. Alle Farbflächenteile sind ein elastischer, kraftdurchströmter Zusammenhang. Auch die Grenzen größerer Farbkomplexe verlaufen in wohligen, zusammenhängenden Kurven, wie man auf der Susanna nachprüfen kann. Unruhe und Heftigkeit, die zuweilen hervortreten, erklären sich aus der Aufgabe, die zu leisten war, das illusionistisch Körperliche erst einmal zu lösen. Immer noch näher steht das Erreichte der Bildeinheit als jemals ein Werk des Rubens. Die stürmische Energie der Pinselführung wird bereits von dem formenden Willen des jugendlichen Meisters bezwungen. Auch die schlanken Gestalten, die flammenden Zehen und Finger, die gegenständlich das neue Schönheitsideal des rassigen Künstlers verkünden, fügen sich dem durchgehenden Zuge der Bildgestaltung ein. Solche Auflockerung der Farben und Konzentration des Lichtes entfernt sich von Rubens, deshalb muß die Konzeption des Sebastian der Galerie Corsini Dyck zugesprochen werden, nach 1617 entstanden. Da die hellere Farben-



gebung, die kurzen Extremitäten aber Dyck widersprechen, kommt die gesamte Ausführung wohl auf einen Rubensschüler. In dem hl. Hieronymus (Dresden, nach vorbereitenden Arbeiten in Wien-Liechtenstein und Stockholm), mit dem Dyck in Wettbewerb mit Rubens tritt, hat er die volle Freiheit der Bildgestaltung gewonnen. Durch das wogende Tuch, dessen Rot zugleich die farbige Hauptnote des Bildes angibt, schließt er die eine Bildecke und komponiert in gegensätzlicher Diagonale die rötlichbraune Helligkeit des hingesunkenen Büßers, dessen Züge von Jordaensscher Roheit fromme Inbrunst vergeistigt, dunkelt aber auch nach dieser Seite hin das Bild ab. Im Ganzen wie in den Teilen bekundet es eine Freiheit, mit den Mitteln der Farbe zu schalten, die nur aus dem Gefühl der inneren Gleichheit alles Stoffes der Wirklichkeit erwächst. Die Diagonalen, an denen Dyck noch oft festhält, überschneiden sich nicht mehr wie bei Rubens, sie berühren sich nur. Sie werden eingekreist von dämpfendem Dunkel und immer mehr abgebogen in zusammenwebende Kurven. Die Dornenkrönungen Christi sind gestalthafter. Die Schergen umstrahlen aber förmlich den Lichtkern des Christus, sodaß weiter aufgelockert und mit Flächenraum umgeben eine Rembrandtsche Konzentration zustande käme. Mit der Gefangennahme Christi (Madrid) gelingt dem zweiundzwanzigjährigen van Dyck in einer unglaublichen Anspannung ein Werk von so hoher Geistigkeit, Geschlossenheit und Meisterschaft der Malerei, daß es zu den allerbedeutendsten Leistungen der nordischen Barockmalerei gehört (Abb. 44).

Ohne die eingehendsten vergleichenden Bildanalysen, die sich an dieser Stelle verbieten, genügt es sicher nicht, den festen Vorurteilen über Dyck die Gegenbehauptung gegenüberzustellen. Darum soll versucht werden, die Quelle der falschen Aussagen aufzudecken. Die Mißdeutung Dycks durch die Kunstwissenschaft ist nur ein Teil der immer noch an klassizistischen Normen festhaltenden Auffassung des Barock überhaupt.

Die üblichen Bildanalysen stellen auf der Gefangennahme Christi etwa fest, daß die Komposition unsymmetrisch, der Christus aus der Mitte gerückt sei, daß der Zug des Verrats und Hohnes sich aus der Raumtiefe her entwickele, daß das Körperliche malerisch gelöst sei, die Körper schräg gerückt, ihre Form wie die des ganzen Bildes offen sei und überall in dem Durcheinander und Hintereinander Unklarheit herrsche. Es gilt einzusehen, daß solche Analyse trotz augenscheinlich richtiger Feststellungen nicht den sinnlichen Gesamtkomplex des Kunstwerkes im Auge hat und darum nicht rein formal ist. Wenn gesagt wird Raumtiefe oder Unsymmetrie oder Offene Form oder Unklarheit, so rechnen diese Begriffe mit festen gegenständlichen Komplexen, nämlich Körper und Raum. Man glaubt formal zu sein, wenn man das Dargestellte der zufälligen sinnlichen Bedingtheit entkleidet und auf die Idealformen Körper und Raum zurückführt. Die Farbe, aus der die Bildfläche doch besteht, wird somit zu einem Accidens. Körper und Raum als feste und für formal genommene Faktoren der Bildordnung stehen hinter den feineren Wölfflinschen Grundbegriffen wie sie für Schmarsow maßgebend waren, der unverhüllt definierte: $\text{Malerei} = \sqrt{\text{Körper} + \text{Raum}}$. Aus dieser gewissermaßen platonisch-kantischen Betrachtungsart, für die naturgemäß die Renaissancemalerei zu einer klaren Erfüllung wird, ergibt sich die schiefe Auffassung Dycks sowie der Barockmalerei. Denn überall, wo durch die Farbe die festen Grundformen des Gegenständlichen verwischt und unklar gemacht werden, sieht man das Malerische, ein Begriff, der eine gewisse Willkür in sich schließt, und die offene Form. Ein Meister wie van Dyck, dessen Bildfläche in allen Teilen vibriert, wird notwendigerweise zu einem nervösen, reizbaren Romantiker. Eine wahrhaft formale Analyse muß jedoch das Bild rein sinnlich als eine farbenbedeckte Fläche nehmen. Sie muß die Freiheit haben, von den Gegenstandsformen, dem Körperlichen und Räumlichen, abzusehen und die Farbfläche in unendlich viele minimale Teilchen aufzulösen. Die Relation der kleinen und kleinsten Teilchen sowie die größeren Farb-



Abb. 43. Anton van Dyck, Jupiter und Antiope. Gent

komplexe untereinander und zum Ganzen der Fläche festzustellen, ist Aufgabe einer reinen Formenanalyse. Erst dann wird der Materialismus des Schaltens mit festen Formen überwunden und zu einer geistigen Methode vorgedrungen. Da ergibt sich, daß auf der Dyckschen Gefangennahme ein großer Reichtum von untereinander unterschiedlichen Farbflächenteilchen vorhanden ist, die alle miteinander verknüpft und zu wirksamen Funktionen gestaltet sind. Die ausgebreitetste Helligkeit sammelt Dyck auf die Bildmitte, den gelblichen Mantel des Judas und die nackten Körperteile. Ausschwingend ballen sich die rötlichen Lichtkörperchen in der Fackel oben zu einem starken Zentrum, mit dem die minder starke Helligkeit in dem niedergeworfenen Kriegsknecht korrespondiert, versprühend besonders reich in dem Blattwerk und oval verteilten Helligkeiten. Nach den Bildrändern zu werden die Farbkontraste milder, und Dunkel schließt das reiche und Teil für Teil untereinander aufs innigste zusammenhängende Leben der Fläche zu einem in sich geschlossenen organischen Ganzen zusammen. Die Ausdeutung dieser formalen Analyse ergibt für den Bildschöpfer: er besitzt die Kraft, in den Dingen den inneren Zusammenhang zu sehen, den Stoff der Wirklichkeit zu vergeistigen und dem Einheitspunkte dienstbar zu machen, der mit der eigenen, die Welt in sich vereinigenden Persönlichkeit gegeben ist. Denn die Beziehungen der unzähligen Teilchen der Fläche zwischen den vier Rahmenstücken sind ein getreues Abbild des Grades der Vergeistigung von Welt und Universum durch den Bildschöpfer.

Was hier zur Formenbeurteilung eines Barockbildes gesagt ist, läßt sich auf den ganzen Barock und das Rokoko erweitern. Denn stets sieht die Wissenschaft in den flatternden Ge-

wändern, den ausladenden Gebärden, der Drehung der Gestalten, dem Helldunkel, den Kurven und all den anderen lockernden und lösenden Momenten, die in Malerei, Plastik und Architektur gleichermaßen hervortreten, nur das Auflösende und nicht das Bindende und Zusammenschließende. Zwischen allen Teilen werden Beziehungen hergestellt, darum das Vor und Zurück, das Hin und Her der Einzelteile. Schon rein logisch ergibt sich: wenn das Ganze geschlossen werden soll, muß das Einzelne sich öffnen, sonst würde es ja als in sich selbst Vollendetes isoliert bleiben und die fließende Harmonie des Ganzen unmöglich machen. Wenn die Gestalten der Häscher auf der Gefangennahme zu klarer Körperlichkeit gleichwertig gebildet wären, dann würden sie sich als Einzelgestalten reihen wie in der Renaissance, und die Gestaltung des Bildganzen zu einem lebendigen Organismus wäre unmöglich. In der Skulptur wird durch die Ausladungen nach den drei Dimensionen, das Vor- und Zurückspringen der Teile der ideale Konnex der Teile und die allseitige Geschlossenheit errungen. Daß in der Architektur die technische Komplizierung des Barock keine Verunklärung bedeutet, darauf hat schon der Herausgeber dieses Handbuchs, A. E. Brinckmann, mit Nachdruck hingewiesen. Auch hier dient der Reichtum der auflockernden Momente dem von der Mitte aus beherrschten funktionalen Zusammenhang der Teile und erzeugt die ideale Geschlossenheit des Ganzen, die sich deutlich auch in den aufkommenden Ovalräumen dokumentiert. Das muß gesagt werden, weil hier unternommen ist, aus den Formen das Geistige herauszudeuten und von ihnen aus zum historischen Verständnis der Epoche vorzudringen. Müßte doch für den, der von den festen Gegenstandsformen und ihrer rationalen Ordnung zur Deutung weiterschreitet, die Renaissance zu einer harmonischen, gefestigten Geistesepoche, der Barock aber unklar und ausgreifend werden. In Wahrheit bedeutet die Form des Barock jedoch gegenüber dem schroffen Dualismus der Renaissance ein weitaus reiferes Verstehen und In-Beziehung-Setzen aller Elemente des Lebens und des Seins. Gegenüber der verschwommenen Weltansicht der Renaissance sind die wissenschaftlichen Systeme des Barock, die ein Kepler, Newton, Leibniz über das ganze Universum ausdehnen, unendliche Klarheit. So urteilen die geisteswissenschaftlichen Schriften eines Dilthey und Windelband, und alle anderen Geistesschöpfungen jener Epoche bestätigen es. Geöffnet wie seine Werke in all ihren Teilen ist auch der Barockmensch dem Mitmenschen, der Welt, dem Universum, aber sein ausgreifendes Streben wird getragen von dem Bewußtsein der Einheit, der Gleichheit, der Analogie alles Seienden. Deshalb ist, was er schafft, immer ein abgerundetes, in sich geschlossenes Ganzes. Offene Form und ähnliche Begriffe leiten zu einer gänzlich falschen Deutung und dürfen deshalb nicht für den Barock angewandt werden. Aber die Ansicht der Kunstwissenschaft ist weit verbreitet, weil sie auf der heutigen Weltanschauung beruht, die vieles mit der Renaissance gemeinsam hat. Ein Dokument dieser Beurteilung, das weit über die Kunstwissenschaft hinaus die Gelehrten zu einer leidenschaftlichen Polemik angeregt hat, ist auch das bedeutende Werk Spenglers. Es ist leicht einzusehen, wie die für das Dyck sche Bild festgestellte Unendlichkeit der Beziehungen der Teile dem Infinitesimalen gemäß ist, das Spengler, zugleich hinweisend auf das Aufblühen der polyphonen Musik, für den Barock feststellte. Auch Spengler teilt die Ansicht der Barocktheoretiker Schmarsow, Riegl, Wölfflin. Auch er geht von festen Formen aus, wenn er in dem Infinitesimalen Auflösung, faustische Grenzenlosigkeit sieht. Das Gegenteil ist richtig. Das Infinitesimale, das Rechnen mit Unendlichkleinem beruht auf der Überzeugung eines alles vereinigenden Wirkungszusammenhanges. Hier drückt sich Vergeistigung, Ausweitung und höchste Geschlossenheit aus. Aus renaissancistischer Weltanschauung heraus hat er nicht den Unterschied von Relation und Relativität erkannt, und diese Mißdeutung des Faustischen trug die Konsequenz der Auflösung, des Unterganges, in sich. Goethes Faust II, letztes Erbe der Weltanschauung





Abb. 44. Anton van Dyck, Die Gefangennahme Christi. Madrid

der Barockepoche, ist so geschlossen im infinitesimalen Wirkungszusammenhange, wie er offen ist, wenn man von den klassizistischen Einheiten des Raumes, der Zeit und der Handlung ausgeht. Diesem höchsten Idealismus, der in jedem Augenblick Raum und Zeit abhängig macht vom geistigen Menschen, ist überhaupt nicht mehr die Starrheit des Bühnengrundes gemäß. Schon die letzten Shakespeareschen Stücke lösten sich anscheinend willkürlich phantastisch auf. Das Universum allein wird der Spielraum, Ort und Geschichte sind der geistig schöpferischen Kraft des Menschen unterworfen. Im Sinne des Barock: Geistigkeit, größtmögliche Ausweitung und vollkommener Zusammenhang, Einheitspunkt im universumspiegelnden Ich.

Doch selbst Dycks Entwicklung führt durch die Einflußsphäre eines Volkes, das in seiner Eigenart stark gegensätzliche Elemente zum universalistischen Barock aufweist. Siegreich dringt im 17. Jahrh. der Geist Frankreichs durch, das stets zum Rationalismus und Klassizismus neigt. Paris ist der Herd und Poussin der Hauptvertreter. Hier findet der Kunsthistoriker auch während der Barockzeit die geraden Linien, die eine übersichtliche einfache Körperlichkeit klar begrenzen und mit Vorliebe im rechten Winkel aufeinander stoßen, die ausgeglichene symmetrische Verteilung bestimmter und bestimmbarer Lokalfarben, jene strengen Formen, die er geschlossen zu nennen geneigt ist. Es kommt darauf an, zu verstehen, daß Blockhaftigkeit nicht Geschlossenheit ist. Daß sie vielmehr aggregathaft, eine Addition lebloser Moleküle ist und daß erst die Auflockerung und Assimilation der Teile das Organische und den Zusammenhalt der Teile hervorbringt. Daß das beliebte Horizontal-Vertikalschema Ausdruck eines dogmatischen Willens ist, mit dem die Ratio des Menschen das Kurvige und Schwellende des Lebendigen vergewaltigt. Welches ist die Geistesart des klassizistischen Menschen, die dieser Formneigung entspricht? Er arbeitet seiner sinnlichen Natur entgegen, wie er den Zusammenhang mit der äußeren Natur verloren hat und sucht in seinem Leben ein starres ethisches Ideal zu verwirklichen. Niemals darf dieser Mensch trotz seiner Strenge und das Werk trotz seiner Klarheit geschlossen im geistigen Sinn, einheitlich und harmonisch genannt werden. Wenn er die starre Verstandesform verläßt, dann tritt der krasse Dualismus dieses Menschen zutage: er sucht als Ausgleich das Romantische, ihn überwältigt die Sehnsucht nach der Natur, die er nicht mehr besitzt. Darum gehören Klassizismus und Romantik immer zusammen. Aber eine große Aufgabe erfüllt der klassizistische Drang im Barock: sein Wille zur Isolierung, zur Trennung und Monumentalisierung steigert die universalistische, organisch verbindende Kraft des Barock immer höher. Der Klassizismus wird ein Stimulans, eine treibende Macht innerhalb des Barock. Auch bei Dyck wird sich noch die Verschiedenartigkeit beider Geistesrichtungen äußern. In dem Bildnis vom Anfang des vierten Jahrzehnts (Abb. 49) verschmilzt im zarten Ineinandergreifen der Bildhelligkeiten die Natur harmonisch mit dem Menschen. Kaum zehn Jahre später (Abb. 51) trennt der Meister reinlich die Umgebung von der Gestalt und rückt die Helligkeit eines Durchblicks, innerhalb dessen kahle Baumstämme hart überschnitten werden, in die Bildecke. Die Ratio beginnt zu siegen, die Figur wächst über die ganze Fläche, die Harmonie Welt und Mensch beginnt auch ihm zu entschwinden.

In welcher Form der barock offene Mensch sich ausspricht, das ist schon in den Bildanalysen des Rubens hervorgehoben worden und viel reiner schon bei dem jungen Dyck in Erscheinung getreten. Alle Teile des Kunstwerks werden zu einer ineinandergreifenden Harmonie verbunden, immer stärker von einem Zentrum abhängig gemacht und geschlossen. Den Vorwurf der mangelnden Monumentalität, den man van Dyck macht, kann man dem ganzen reifen Barock machen. Denn es ist das Wesen dieser Kunstform, daß nichts starr für sich bleibt, daß jeder Teil sich nach allen Seiten, Fühlung und Beziehung suchend, hinneigt, um sich der umfassenderen Harmonie unterzuordnen. Unendliche Mannigfaltigkeit ist Voraussetzung dieser Einheit. Weshalb stückten die Barockkünstler mit vorschreitendem 17. Jahrh. ihre Bilder an und weshalb suchte das späte 17. und das 18. Jahrh. ihnen noch mehr Leinwand zu geben? Es unterdrückte, wenn auch nur äußerlich, das Monumentale; es hoffte, dem Einzelnen mit dem größeren Bildraum die Einbettung in größeren Zusammenhang zu geben. So mächtig weitete sich im 17. Jahrh. der Horizont des menschlichen Geistes. Den Grisaillen, die Dyck anfangs im Atelier des Rubens als Vorlagen für die Stecher anfertigen mußte, prägt der Vorkämpfer der jüngeren Generation deutlich das veränderte Weltgefühl auf. Auf dem Fischzug (London) lockert er die Figuren und gibt ihnen Flächenspielraum, gegenständlich Luft und Meer. Der späte Tizian, Rubens, Dyck, Rembrandt, Watteau bezeichnen leuchtend den Weg des Barock, den die Philosophen von Bruno über Leibniz bis zu Shaftesbury wirklich formulieren. Letzte Verkörperung dieser Lebensform ist uns mit Goethe-Meister-Faust gegeben, zu einer Zeit, als in Frankreich europabeherrschend der klassizistisch moralische Geist der Revolution gesiegt hatte; als Kant dem Barock eine klassizistisch anthropomorphe, naturfeindliche Lebensform entgegensetzte und die große Einheit zu einer Ahnung und Sehnsucht verblassen ließ. Aber die Verengerung, die Kant gegenüber Leibniz darstellt, ist für den heutigen Men-



schen schwer zu erkennen, weil die klassizistische Enge und der romantische Dualismus sich bis in die Gegenwart ausdehnen. Man sucht etwa das Erkenntnistheoretische als das Bedeutsamste beim Barockphilosophen. (Vgl. S. 88/9.)

Der Raum, den der reifende Barock mehr und mehr um alles Körperliche legt, indem er dieses selbst auflockert, ist nicht als exakte Darstellung eines Räumlichen zu verstehen. Die innige Verbindung und Unterordnung aller Bildteile verbietet die äußerste Klarheit bis in alle Winkel der Fläche hinein. Auch der Vorwurf der mangelnden wirklichen Räumlichkeit, den man den Bildern van Dycks macht, läßt sich auf die reife Barockmalerei überhaupt verallgemeinern. Der Idealismus der Dyckschen Vergeistigung der Welt kann nicht materialistisch die Körper im Raume anerkennen. Auch der Raum wird zu einem Produkt der Persönlichkeit. Daß Dyck dem Menschen Welt und freies Daseinsgefühl mitgibt, davon zeugt die weite Dunkelfläche, die er immer mehr um seine Menschen wachsen läßt (Abb. 45).



Abb. 45. Anton van Dyck, Dame mit Kind. Petersburg

Dycks Hindrängen zum Porträt, das in hohem Maße neben den figürlichen Kompositionen einhergeht, erhält vom rein Formalen aus eine wichtige Deutung. Dem Willen zur Konzentration des reifen Barock kommt das Porträt mit der Helligkeit des Gesichtes als dem Mittelpunkt und der geistigen Einheit des Gegenstandes entgegen. Schon auf den Figurenbildern Dycks gehört sein Interesse nur einer Figur, dem Heiligen, den Wut oder Klage umstrahlen. Gegenüber dem frühbarocken Rubens, bei dem auf den Bildern gewöhnlich zwei gleichwertige Parteien zusammenstießen, tritt die Aktion zurück, und die Erfindung, deren Mangel schon Bellori Dyck vorwarf, wird unwesentlicher. Dycks Porträtkunst basiert, wie seine übrigen Bilder, auf Tizian, dessen Bildnisse zuerst die barocke Einheit der Bildflächengestaltung erreicht hatten.

Die frühesten Porträts, von denen sich eine Reihe in Wien-Liechtenstein und Dresden befinden, bevorzugen die Dreiviertelansicht in der üblichen Haltung und füllen fast die Fläche durch die Gestalt. Dyck wendet reichlich Schwarz an und läßt die Fleischteile sehr hell und durchsichtig neben den weißen Krausen aufleuchten. Schnell wird er freier, und das Bildnis der Dame mit dem Kinde (Abb. 45) zeigt bereits die Reife der Gefangennahme. Man hat das Bild bis vor kurzem für Rubens gehalten. Es kann nicht Rubens sein, weil Rubens niemals bis zu diesem Grade der Konzentration und Geschlossenheit vorgedrungen ist. Wie die hellen Farbflecken der zarten, vergeistigten Gesichter in geraumer Entfernung vom Bildrande in die dunklere Fläche gesetzt sind, wie die Helligkeit des Kleides auf den Knieen den Lichtstrom der herunterhängenden Hand aufnimmt und in weicher Rundung zu den übrigen Händen und zum Köpfchen des Kindes führt, wie der Ausschnitt der Landschaft dafür sorgt, daß

das Gleichgewicht gewahrt bleibt, wie auch nach unten zu, wo die Helligkeiten im Besatz des Kleides ausfunkeln, ein fließender Umriß die beiden Gestalten aufnimmt, das ist eine Ausgewogenheit, ein kreisender Zusammenhang der Bildteile, der die Weltanschauung des reifen Barock ausspricht, dem Rubens nur zum Teil zugehört. Und um dieses Bildnis gruppieren sich würdig eine ganze Reihe von Einzel- und Familienbildnissen, die Bildnisgruppe in Ashride-Earl Brownlow, das Frauenbildnis in New York-F. A. Blackeslee, das Bildnis des Vink in Löwen-Fr. Schollaert, und seiner Frau in Brüssel-P. Dansette. In Dreiviertelansicht sind die Frauenbildnisse in Petersburg, Paris-E. Rothschild, Isabella Brant in Petersburg und eine Reihe von Männerbildnissen z. T. in Privatsammlungen (Abbildungen im Bde. Klassiker d. Kunst). Einige heute besonders gerühmte, weil noch vlämisch naturalistische, Familienbildnisse mit enger Flächenfüllung in Petersburg und Richmond-Sir Frederick Cook gehen wie auch das Ehepaar Snyders in Cassel den erwähnten reifen Bildnissen voran. Schnell schwingt sich Dyck über das Vlämische, das ein Bildnis wie das Richmonder noch zwischen ihm und Jordaens streitig machen kann.

In einer Reihe von gediegenen, um 1620 entstandenen Selbstbildnissen tritt der Zug zum Vornehmen besonders auffällig hervor. Sie zeigen den lockigen Kopf des Malers mit der geraden langen Nase, wie er den Beschauer mit einem Blick festhält, der an Koketterie streift. Es mag hier zum Ausdruck kommen, daß Dyck sich stark mit sich selbst beschäftigt und ein Zug des Romantischen und Tragischen seine Erklärung finden, der in den Bildern der Klagen um das vernichtete Edle mitschwingt und zu einer allmählichen Verengerung beiträgt.

Als Dyck nach Genua kommt, ist er bereits ein reifer Meister, und sein Ruhm schallt über Europa hin. In Genua findet er die Umgebung, die seiner innersten Veranlagung gemäß ist. Hier leben die alten Adelsgeschlechter der Durazzo, Balbi, Pallavicini, Brignole-Sale, Spinola, Bewohner der Paläste, die vor kaum zwei Jahrzehnten auf Rubens einen tiefen Eindruck gemacht hatten. Sie nehmen den schönen Jüngling, dem Haltung und Gesinnung den Adelsbrief mitgeben, mit offenen Armen auf. Die große Welt Italiens läßt in dem Maler das Lebensideal erwachsen, für das er von Geburt angelegt war: den seelisch und körperlich schönen, geistigen Menschen, der stolz und frei sein Menschentum zur Schau trägt. Damit entscheidet sich Dycks Schicksal. Die Porträtmalerei wird ihm Größeres, als die mehr oder minder gelungene Darstellung des Vorbildes, sie wird der Ausdruck dieses Ideals, das seine Seele nun ganz zu erfüllen beginnt. Solange der pessimistische und positivistische Geist des 19. und beginnenden 20. Jahrhs. nach den Spuren der wühlenden geistigen Arbeit, der Qual des Daseins, des Kampfes mit Leidenschaften und widrigem Schicksal in den Bildnissen Dycks sucht, wird die hohe Menschlichkeit seines Ideals und damit Dyck selbst verkannt. Ewigen Ruhm trägt durch Dyck der Norden davon, daß in ihm der Meister erwuchs, der das Adelsbild vom Menschen geschaffen hat.

Dyck malt in Genua eine unabsehbare Reihe von Porträts, vor allem Einzelporträts in Ganzfigur, die sich zum Teil noch heute in den Galerien und Palästen der Stadt befinden. Fast durchgängig stellt er die Figur in die Bildmitte und dreht sie ein Geringes seitlich. Durch einen zur Leibesmitte erhobenen Arm rundet er Schulter und Arm zu einer satten Kurve und sucht überhaupt das gemäß der Mode schon reiche Gewand durch Falten und Schmuck zu einer mannigfaltig gelösten Masse von in sich zurücklaufender Rundung zu machen. Die zweite Hand hängt herunter und leitet zu der unteren Hälfte der Gestalt über. Die Bauschung der Kleider, alle Auflockerung dient, rein formal gesehen, der Absicht, auf der Bildfläche eine möglichst große Menge von Beziehungen der Teile herzustellen, die aber von den drei Helligkeiten des Gesichtes und der Hände mit ihren Krausen durchaus beherrscht werden. Immer tritt die formale Haupttendenz des Barock hervor: Öffnen, um das Ganze zu schließen. Niemals wuchten die Körper der Ganzfigurenbilder wie bei Rubens auf dem Boden. Sie werden eingerundet und getragen vom Bilddunkel. Das Körperliche und Räumliche ist durch den Zusammenhang auf der Bildfläche vergeistigt und der Lebensnerv des Bildes auf die hellen Brennpunkte in seiner Mitte gezogen. So zeichnet die ganze Reihe dieser Bildnisse bei aller Lebhaftigkeit des Ausdruckes und packenden Naturwahrheit durch die idealen, formenden Momente eine außerordentliche Konzentration,



Ruhe und Geschlossenheit aus. Noch mehr dunkelt der Maler unter dem Eindruck Caravaggios, dessen Einfluß auch in Genua stark zu spüren war, seine Farben. Das Schwarz im Gewande und die glattere Farbe eines steinernen Hintergrundes läßt bisweilen Leere im Bilde entstehen, doch erschwert der schlechte Erhaltungszustand der Bilder ein Urteil. Das auffälligste Mittel van Dycks, das man bereits notiert hat, ohne es zu deuten, ist die weite Dunkelfläche, die als Draperie und Architekturandeutung um die Figur schwingt. Sie gibt nicht allein die Geltungssphäre des Dargestellten und hält die Distanz, sie bedeutet nach dem schon Gesagten die Welt, die Dyck dem Menschen mitgibt, und ist das wichtige Zeichen einer nicht anthropomorphen Weltanschauung.

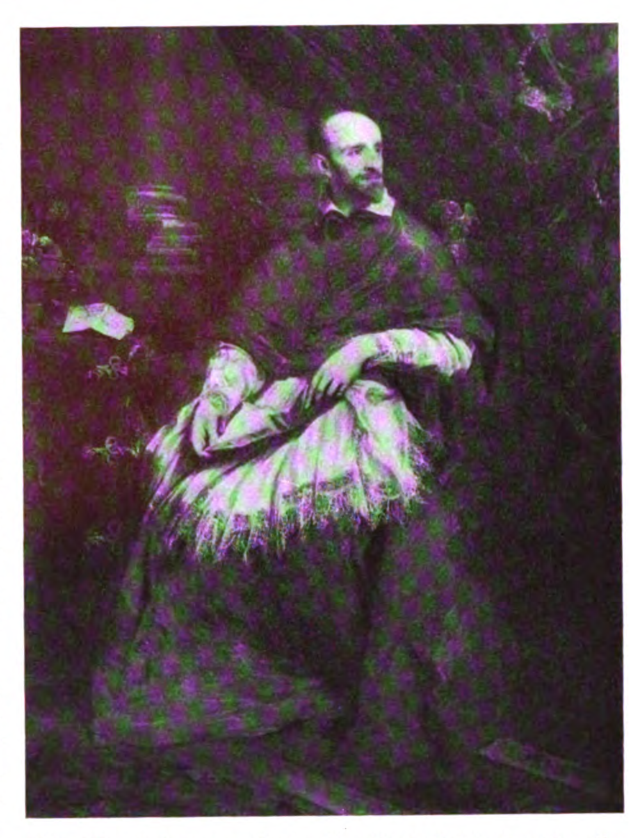


Abb. 46. Anton van Dyck, Kardinal Guido Bentivoglio
Florenz, Palazzo Pitti

Von den großen Ganzporträts seien erwähnt der Giulio Brignole-Sale und seine Gattin Paola Adorno, Geronima Brignole-Sale mit ihrer Tochter (alle drei Genua, Pal. Rosso), die Marchesa Spinola (New York-J. P. Morgan), der Kardinal Bentivoglio (1623/4 Abb. 46), das Bild eines gebrechlich in den Stuhl gesunkenen vornehmen Genuesers und seiner Gattin (beide Berlin), die gegenüber seinen späten Kinderbildern bewegte Kindergruppe (Genua, Pal. Durazzo Pallavicini), das Familienbild der Lomellini (Edinburgh). Der Kardinal Bentivoglio scheint in der Gesamthaltung durch Caravaggios Paul V. (Rom, Borghese) angeregt zu sein, während das Motiv der ein Dokument haltenden Hände Tizians Bildnis des Prälaten Beccadelli (Florenz, Uffizien) entnommen ist. Ein Vergleich mit den früheren Bildnissen lehrt jedoch die fortgeschrittenere Auflockerung, die Fülle der Bildbeziehungen aus den verschiedenen Rot und Weiß in diesem Urbild des geistigen, vom Schreibtisch aus herrschenden Menschen. Und so die anderen Bildnisse, in denen sich Dyck an ältere Vorbilder, vor allem an Tizian anlehnt. Freier, weiträumiger und konzentrierter ist das Reiterbild des Brignole-Sale gegenüber dem epochemachenden Bild des Rubens (S. 26). Es scheint später zu sein als das raumfüllende Reiterbildnis zu Antwerpen, obgleich Dyck in seinen späteren Reiterbildern auf letzteres zurückgreift.

Obgleich vergöttert und gesellschaftlich wie als Künstler vom Adel in Anspruch genommen, sondert sich Dyck keineswegs von seinen malenden Landsleuten ab. Unter einer Reihe von Künstlerbildnissen entsteht das lebendige der Brüder Lucas und Cornelis Wael, der Landschafts- und Schlachtenmaler (Rom, Kapitol), das ich seiner Anlage nach an den Anfang der Genueser Zeit rücke (anders Cust). Von Genueser Künstlern, mit denen Dyck fruchtbare Fühlung nimmt, kommt wohl nur der zwischen derbem Realismus und weicher Beseelung schwankende Bernardo Strozzi in Betracht. Sein Pifferaro im Palazzo Rosso ist mit Dycks Bildnis des François Langlois (Quernmore Park, W. Garnett) zu vergleichen. Orazio de Ferraris Magdalena im Pal. Rosso ist nach der Dyckschen gearbeitet, von der Schleißheim die Kopie besitzt; Andreas Sacchis Dädalus und Ikarus zeigt Beziehungen zu dem Dyckschen Bilde in Althorp House. Im Porträt erwachsen Dyck unbedingte Anhänger und Nachfolger in Genua.

Die religiösen Bilder dieses Zeitraumes, die erwähnte büßende Magdalena, der Zinsgroschen (Genua, Pal. Bianca), die bußfertigen Sünder vor der Madonna mit dem Kinde (Paris), alles Halbfigurenbilder, verarbeiten Tizianische Motive mit einer weicheren, gelockerteren Formensprache von wärmsten, tiefleuchtenden Farben. Eigenartiger sind die vier Lebensalter (Vicenza). In Italien erschließt sich Dyck das Thema der Madonna mit

Kind. Die Madonna mit schmerzhaft zum Himmel gerichteten Augen und das sieghaft blickende Kindchen drücken edle Hoheit und weiche Klage aus, die tief im Wesen Dycks verknüpft sind. Das nach dem unteren Bildrande zu sich weit ausbreitende faltige Gewand der Maria schafft einen dreieckförmigen Aufbau. Jedoch nimmt die Konzentration der Helligkeiten des Kinderkörperchens und Gesichtes der Maria, die in den reichen Farben des Gewandgefältels und dem gedämpften Ton des Grundes ausschwingen auf die Bildmitte, der alten geometrischen Form der Renaissance vollständig die Bedeutung (London-Bridgewater und Wiederholungen; Vermählung der hl. Katharina-London, Buckingham; Chicago-A. Sprague; Caritas, London-Dulwich). Auf der hl. Familie (vorm. Paris, P. Kann, Kl. d. Kunst S. 74), das bisher als Dyck nicht beanstandet worden ist, fehlt der Idealismus der Bildbeziehungen vollständig, weshalb es weder Dyck noch seiner Schule zuzuschreiben ist. Das Hauptbild dieser Epoche, die Madonna del Rosario (Palermo, Oratorio del Rosario) offenbart gegen Rubens' letzte italienische Altarbilder gehalten das weiche Ineinanderweben der Bildteile.

Dyck pflegte in Italien seine Eindrücke von Bildern, Zeichnungen und Stichen mit flüssiger Feder in einem Skizzenbuch niederzulegen, das im Besitz des Herzogs von Devonshire ist. Ist die Originalität der Erfindung seiner italienischen Arbeiten nicht groß, so ist niemals zu vergessen, daß Dyck mit der veränderten Form allen diesen Themen einen neuen menschlichen Sinn gibt und sie so ganz zum Ausdruck seiner reinen, hochgestimmten Seele macht. Das ist nicht weniger schöpferisch als der frühbarocke Furor der Erfindung. Dieses Schöpfertum ist von einer anderen Art. Nicht mehr auf das Erfinden, Füllen und Häufen kommt es an, sondern auf das Beseelen und Vermenschlichen.

In Antwerpen (1627—32) schafft Dyck seine tiefsten Bilder. Neben Porträts, die in großartiger Schlichtheit und königlicher Haltung alles Edle und Hohe aus dem Menschen herausholen wollen, drücken die Beweinungen Christi (Antwerpen, Paris, München, Madrid [dort als Rubens], Berlin) und die Betreuungen des gemarterten hl. Sebastian (Petersburg, Paris, Schelle) aus, wie weich die Seele des Malers geblieben ist, und wie er wohl Schmerz und Bitterkeit kennt, die auf Erden keinem hohen Streben erspart bleiben. Das Thema, das sich schon in seiner Jugend hervordrängte, gestaltet mit reifen Mitteln der Mann. Um die dahingegangene Schönheit zittert die leidenschaftlich wehmütige Klage. Immer bleibt die Konzentration auf die nackte Gestalt des Christus oder Sebastian, die ruhig und groß wie niemals bei Rubens als Lichtdiagonale das Bild beherrscht. Um sie strahlt in den Gesichtern und Gesten das ausdrucksvolle Leben, ohne daß noch eine weitere Gestalt als ganze spräche. Auf dem Berliner Bild (Abb. 47), wohl der reifsten Fassung, sind alle ausgesprochenen Lokalfarben getilgt. Ein weiches Sfumato bedeckt das ganze Bild, ein matter Glanz von jenen in der venetianischen Malerei geübten Farben, der zwischen einem verblasenen Weinrot und dunklem Blau schillert. Noch in dem Leichnam ist der violette Ton, ganz matt zu Grau gedämpft, spürbar. Nach den Bildseiten zu ebben die Bildfunktionen von Hell und Dunkel ab. Die Füße sind schon zur Abrundung des Bildganzen in Dunkel getaucht, wie Dyck auch im Einzelnen mit lionardeskem Schönheitsgefühl die Fingerspitzen schattig zu dämpfen pflegt.

Legen die Themen, das Schwelgen in Gefühlen des Mitleids neben der stolzen Geste, den Vergleich mit Romantikern nahe, und niemand steht da van Dyck näher als der ähnlich kühn aufstrebende Byron, so wehrt die Einfachheit, Einheit und Geschlossenheit der Werke, den Vergleich zu weit zu treiben. Romantik erwächst stets aus Dualismus mit der Natur, ist transzendent gestimmt, gestaltet immer offene Form. Die Bildform Dycks zeigt einen so straffen formenden Willen, so klare Geschlossenheit, daß man nicht oder nur mit großem Vorbehalt von romantischer Empfindsamkeit und Flüchten vor der Wirklichkeit des Lebens reden darf. Sie kündet Beherrschung des Daseins anstatt Flüchten vor ihm, Immanenz anstatt Transzendenz.

Das Thema Mutter und Kind ist auf der bekannten Ruhe auf der Flucht (München) durch wellige Lockerung der schönen Farben und harmonisches Hineinspielen der Landschaft zu einer Reife gediehen, die seiner Zeit weit voraneilt. Aus gleicher Zeit stammt die sorgfältig gemalte Madonna mit Kind und Stifterpaar (Paris), auf der nun doch mit fast literarischem Effekt das ehrsame Stifterpaar in die ideale Sphäre hineinragt. Ich vermute ein



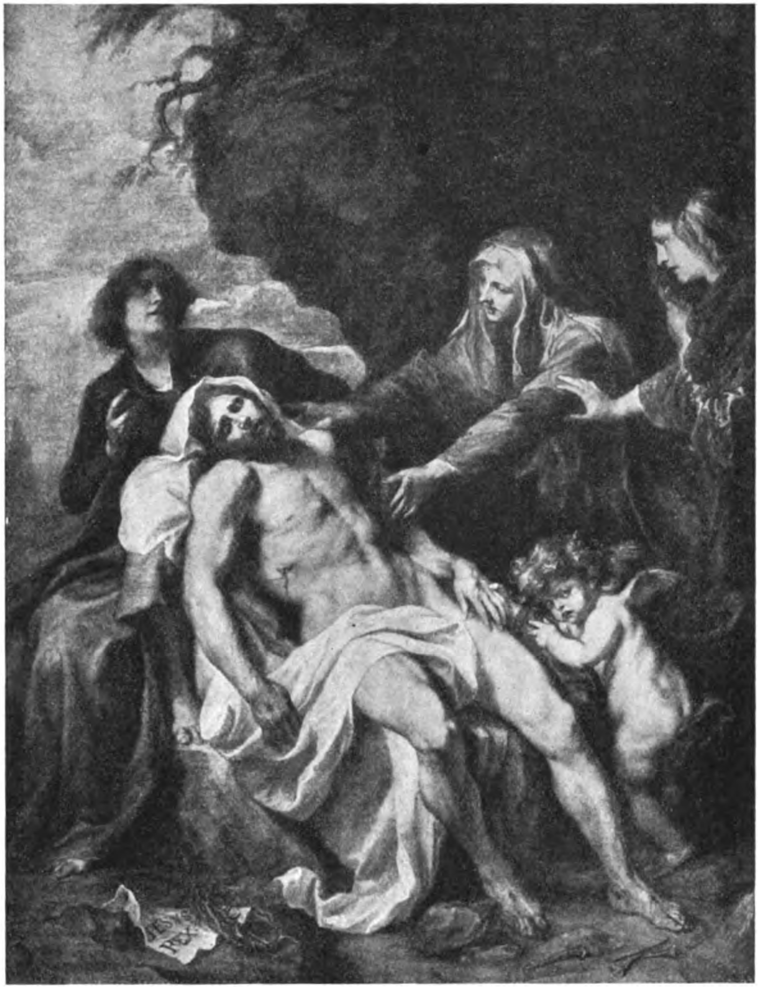


Abb. 47. Anton van Dyck, Beweinung Christi, Berlin

Nachklingen der Madonna di Loreto von Caravaggio (Rom, S. Agostino). Unter starker Beteiligung von Schülerhänden setzt er die schon in Genua entstandene Reihe der weiträumigen Darstellungen des Christus am Kreuz (München, Wien usw.) fort, es entstehen der hl. Augustin in Verzückung (Antwerpen, Augustinerkirche), die hl. Rosalie empfängt vom Jesuskinde einen Kranz (Wien 1629), die Kreuzigungsbilder (Lille, Termonde-Notre Dame 1629, Gent-Michael 1630, Mecheln-St. Romuald), die Kreuzaufrichtung (Courtrai), die Vision des hl. Antonius (Mailand) und der selige Hermann Josef kniet vor Maria (Wien). Außerdem zwei Fassungen von Rinaldo und Armida (Clumber, Duke of Newcastle und Paris).

Wieder tritt in Antwerpen die vornehme Welt vor die Staffelei des Meisters. Er schafft u. a. die Ganzfigurenbilder des Herzogs Wolfgang Wilhelm von der Pfalz (München, vgl. Tizians Karl V. in Madrid), Philippe le Roy und seiner Gattin (beide London Wallace C.), der Maria von Medici (Dittersbach in Schlesien, v. Decker, 1631), der Regentin Isabella in der Ordenstracht der Klarissinnen (Turin), alle groß und sehr einfach. Unter vielen Halbfigurenbildern entstehen der P. Stevens und seine Gattin (Haag 1627), der Kanonikus Antonio de Tassis und die unter Dyckschen Werken gar keinen besonderen Rang einnehmende Maria Luise de Tassis (beide Wien, Liechtenstein). Von Familienbildern besitzt Cassel zwei schöne Stücke. Das leichte Auflegen der Hand des Ehegatten gewinnt wieder die Bedeutung, die es in der Antike hatte, innigste Zugehörigkeit und Liebe.

Dyck malt aber nicht nur die Vornehmen. Wie kein anderer Maler widmet er sich auch seinen Malerkollegen. Neben Snyders, den er besonders oft und vertieft porträtiert (Wien), malt er Quinten Simons, Marten

Rijckaert, Andries van Ertvelt, Gaspar de Crayer, Peter Snayers, den Kupferstecher Pontius und viele andere. Gewinnsucht kann hier wohl nicht in Frage kommen, und so genügt die Tatsache allein, um die Nachrede von dem eitlen Stolz des Künstlers zu entkräften. Und wenn man heute die vornehme Auffassung der Porträts einfacher Männer belächelt, so versteht man nicht die Kraft van Dycks, das Wirkliche nicht so zu nehmen wie es ist, vielmehr auch in dem Geringen die Idee von Hoheit und Würde verkörpert zu sehen und zu gestalten. Jeder holt aus der Außenwelt nur das heraus, was er selbst ist. Dyck sieht überall Vornehmheit und adliges Wesen, weil sie in ihm selbst lebendig sind. Die starke Nachfrage nach seinen Porträts, wohl aber auch das physiognomische Interesse am Menschen überhaupt läßt Dyck bald nach seiner Ankunft in Antwerpen mit der Ausführung eines großen Kupferwerkes, der Ikonographie, beginnen. Ein Teil sollte den Fürsten und Feldherren, der zweite den Staatsmännern und der umfangreichste den Künstlern gewidmet sein. Schon 1636 soll die erste Auflage erschienen sein. Dyck selbst greift zur Radiernadel und schafft 18 Porträts, übrigens auch wieder von Malern, mit meisterhafter Technik. Lang ausgezogene feine Striche lösen das Gewand zu starker Helldunkelwirkung, während der Kopf sorgfältig durchzeichnet wird. Die feineren Nüancen weiß Dyck durch Punktierung anzugeben und verrät dadurch, hinauswachsend über die gegenständliche Darstellung der Form, ein neues Gefühl für die kleinsten Flächenteilchen (Abb. 40).

1632 geht Dyck an den Hof Karls I. Der Geist dieser neuen Umwelt gibt ihm neue Sicherheit und seinem nicht zu dämpfenden Drang, nur das Vornehmste, Reinste, Schönste zu gestalten, gewaltigen Antrieb. Aber Dycks Schönheitsstreben erwächst aus innerer Güte. Es ist verbunden mit seelischer Gelöstheit, dem verstehenden und verbindenden Geist, der im Leben sein Verhalten zu Geschwistern und Kollegen bestimmt. In seiner Kunst gewinnt dieser Geist während der ersten Londoner Jahre aufs wunderbarste in der hl. Familie mit den Rebhühnern Ausdruck (Abb. 48). Aus der in kurviger Diagonale sich über die Bildfläche ziehenden braunen Dunkelheit leuchtet der Fleischton des Kindchens und des Gesichtes der Maria, ihr rötliches Gewand und blaugrauer Überwurf, während die Kinderkörperchen, bald dunkel gedämpft, bald bronzen aufleuchtend, zu der graubronzenen Helligkeit des Himmels überleiten, die mit der Dunkelheit zusammenwogt und durch die überhängenden Äste und die Rebhühner wohl geschlossen wird. Eine geringe Buntheit ist durch den bronzenen Gesamtton nicht ganz überwunden. Obschon das Figürliche herrscht und die Gruppe der Maria (die übrigens letzte Erinnerung an die Tizianische Anbetung in Madrid zeigt) zwei Drittel der Bildhöhe einnimmt, hemmt Nichts das flüssige Ineinandergreifen aller Bildteile. Wie etwa, gegenständlich bezeichnet, die Blätter der Sonnenblume sich aufs sorgsamste einschmiegen und nach allen Seiten hin verbinden, durch überhängenden Zweig und das Tuch der abseitige Joseph gütig in den Kreis aufgenommen wird, das ganze reiche Leben sich der Hauptkurve unterordnet — da bleibt kein Einzelnes, das sich nicht seinem Nachbarn assimilierte, von diesem liebevoll aufgenommen und der Harmonie des Ganzen zugeführt würde. Alles Räumliche und Landschaftliche ist unrealistisch zu Funktionen auf der Fläche geworden. Doch ist mit naiver Freude den bunten Blumen, Früchten und Vögeln nachgegangen. Das Motiv ist ins Heitere, fast Gesellschaftliche gewandt. Auf den Vorwurf, der Dyck hieraus gemacht wird, ist zu sagen, was schon beim späten Rubens gesagt werden mußte: diese Gesellschaftlichkeit ist Menschlichkeit, ist Weltoptimismus, der aus dem Gefühl der Göttlichkeit alles Seienden erwächst. Darum darf der Optimismus, der langsam das 17. und 18. Jahrh. überhaupt zu beherrschen beginnt, niemals insgesamt ästhetischer Optimismus genannt werden. Die geschlossene Form des Barock, in der jedes Einzelne fühlungnehmend geöffnet ist, ist die sinnliche Form des Optimismus. Die Geschichte der Philosophie hat bereits erkannt, daß der Optimismus sich durchweg vom Universalismus abhängig zeigt, nur in Betrachtung des Universums, niemals des Individuums möglich ist. Nur indem jeder Einzelteil des Kunstwerkes unvollkommen bleibt, mit dem Nachbarn zur höheren Harmonie korrespondiert, beide wieder mit anderen im Wechselverhältnis stehen, ist die Geschlossenheit des Ganzen möglich, die das Kunstwerk als Organismus zu einem Abbild des Universums macht.



Anton van Dyck, Urteil des Paris
Oelskizze. Wien, Galerie Liechtenstein



Abb. 48. Anton van Dyck, Die Ruhe auf der Flucht (Madonna mit den Rebhühnern). Petersburg

In dieser Zeit vollzieht sich in der bis zum glänzenden Schwarz dunkelschattigen Farbengebung Dycks eine tiefgreifende Wandlung. Fortan hellt er seine Farben auf, bevorzugt Blau und Gelb, Silbergrau und verschiedene Rot mit zarten Brechungen, führt auch wie der späteste Rubens Samtgrün zu Gold ein. Aus der klaren Region des Geistes, die Dyck nun erreicht hat, wird alles Dunkle und Verschwommene verbannt. Wie zu dem höchsten Fest des Lebens versammeln sich die Gestalten seiner Porträts. Denn es gibt nichts Höheres, als diesen heiteren Ernst, der jede Miene und Geste beherrscht, als dieses sichere, majestätische Ruhen in dem Gefühl menschlicher Würde. Die Damen tragen die bauschige Seidenrobe mit großem Ausschnitt, die Perlenkette um den Hals; ihre zarten Hände greifen nach Blumen. Die Männer sind ebenfalls in festlich prächtiger Kleidung oder im blitzenden Harnisch. Ein Stückchen Säule oder Parkdurchblick gibt die Umwelt an.

Das Schillern der weiten, faltigen Seidenkleider ist nicht allein stofflich anzusehen. Mit ihm erreicht van Dyck den funktionellen Zusammenhang der Bildteile. So nehmen auf dem Bildnis der Gräfin Lucy von Carlisle (Abb. 49) die aufblinkenden Stege der Falten die Helligkeit der Hand auf und führen sie zu dem Rosengebüsch, wo die andere Hand und der Putto mit der Haupthelligkeit von Gesicht und Brust in Verbindung stehen und die Harmonie vollenden. Es ist noch der Geist der Madonna mit den Rebhühnern, der hier waltet.

Ebenso herrscht er noch in den Bildnissen der Rachel Rouvigny (Welbeck Abbey), Penelope Wriothesley (Althorp House), Martha, Gräfin von Monmouth (Longford Castle), Königin Henriette mit dem Zwerg (London, Earl of Northbrook). Die Rouvigny hat einige Ähnlichkeit mit Strozzis S. Caterina delle Ruote (Venedig,





Abb. 49. Anton van Dyck, Lucy, Gräfin von Carlisle. Windsor (um 1632)



Abb. 50. Anton van Dyck, Beatrice de Cusance Windsor (1634)

Coll. Brass), und bei der Seltsamkeit dieses Bildnisses möchte man fast eine Beeinflussung Dycks durch den italienischen Künstler annehmen, dessen Cellospielerin in Dresden ebenfalls Beziehung zu Dycks Bildnis seiner Gattin in München (S. 66) verrät. Aus den ersten Londoner Jahren stammen noch eine Reihe von Bildnissen der königlichen Familie, das Familienbild (Windsor 1632), Karl I. zu Pferde, Königin Henriette (Windsor 1634, Abb. 53), König und Königin (Euston Hall, Duke of Grafton). Auch das Bildnis des Sir Kenelm Digby mit Familie (Welbeck Abbey), die Allegorie auf die Unschuld der Lady Venetia Digby (Windsor), das rührende Bildnis der Lady auf dem Totenbett (Althorp House) zeigen das Ineinandergreifen der Bildteile, und der Tod der Lady 1633 bestätigt die frühe Entstehung. 1632 datiert ist der Lord Philipp Wharton (Petersburg). Auch das Selbstbildnis mit der Sonnenblume (London, Duke of Westminster) muß dieser Zeit angehören, und das schöne Doppelbildnis Dycks und des Grafen John Digby (Madrid) wie auch das Selbstbildnis im Louvre scheint mir zu keiner anderen Zeit als 1633/34 möglich zu sein.

Denn in den nächsten Jahren zeigt sich deutlich eine weitere Änderung Dycks, von der die deutsche Kunstgeschichte, Dyck und besonders seine englische Zeit in Bausch und Bogen aburteilend, meines Wissens noch keine Notiz genommen hat. Das Geöffnetsein, die innere Gelöstheit lassen nach, und van Dyck nähert sich einem steiferen Klassizismus. Der Zustrom vom

lebenspendenden Italien beginnt damit zu versiegen und der Bann Frankreichs zu wirken. Die englische Kunstgeschichte, die sich der Chronologie der späten Werke Dycks zuzuwenden beginnt, kommt zu falschen Ergebnissen, indem sie urteilt: je lockerer desto später. Im letzten Jahrzehnt geht Dyck den umgekehrten Weg.



Abb. 51. Anton van Dyck, Frances, Gräfin von Dorset Windsor (um 1640)

Mit dieser Verengerung ist kein Nachlassen in der Qualität der Malerei verbunden, es ist eine rein geistige Wandlung. Die Ansicht von dem Niedergang seiner Malerei hat man bereits richtig als für einen durch die Mitarbeit der Werkstatt hervorgerufenen Irrtum erkannt. 1634/35 malt er in Antwerpen den Nachfolger der Regentin Isabella Prinz Thomas von Savoyen in Halbfigur (Berlin) und zu Pferde (Turin), das Reiterbildnis des Marques Francisco de Moncada (Paris) und eine Reihe pompöser Ganzfigurenbildnisse, den Grafen Johann von Nassau-Siegen in Rüstung (Wien-Liechtenstein), Gaston, Herzog von Orleans (Longford Castle), Margarethe von Lothringen (Florenz, Uffizien), Joost de Hertoghe und das Bildnis einer Dame (beide Cassel), den Abbé Scaglia (London, G. Holford. Vgl. Tizian, Ben. Vacchi in Wien), der auch als Stifter auf einer Madonna mit Kind dargestellt ist (London, Lady M. Rothschild), Beatrice de Cusance (Windsor, Abb. 50). Diese unglaublich stolzen und vornehmen Porträts beginnen nun einen Zug von Kälte zu zeigen, der sich formal in der Abnahme der Bildbeziehungen äußert. Schlagend wird die jetzt einsetzende sprödere Art in der Beweinung des Leichnams Christi (Antwerpen) sichtbar. Sein Vorbild ist hier unzweifelhaft die Grablegung Tizians in Madrid, und Tizian, den Dyck sonst immer ins Weichere und Weiträumige wandelt, wird auf dem sehr breiten Bildformat an Herbheit und Eckigkeit übertroffen. Die Farben, Rot, Braun, Blaugrau, und der Fleischton sind zwar alle gedämpft, durchwachsen sich aber nicht, niemals hat auch Dyck seit seiner frühesten Zeit die Figuren so eng in die Fläche gesetzt. Das Ausschwingen der Haupthelligkeiten, die Abnahme der Bildfunktionen nach den Bildrändern zu ist hier nur in geringem Maße vorhanden.

Die nächsten Londoner Jahre bringen das Bildnis Karls I. auf der Jagd (Paris), mit reicherem naturalistischem Beiwerk und darum nicht rühmenswerter, Karl I. zu Pferde (London, Nat. Gall. nach Tizians Karl V. in Madrid), das riesige Familienbild des Philipp Herbert, Graf von Pembroke in Wiltonhouse und eine Reihe von hervorragend schönen Bildnissen der Kinder Karls I. (Turin 1635, Abb. 52, Windsor 1637). So wunderbar ruhig und abgewogen die Kinderbildnisse auch sind und auf dem Turiner Bilde das Lichtbraun, Weiß und Hellblau vor dem dunkelgrünen Vorhang steht, auch hier beginnt der Geist des Ineinanderwebens durch Nebeneinanderreihung der Gestalten und Auseinanderlegen größerer Farbkomplexe verdrängt zu werden. Auffallend ist die Auffassung des Kindes. Schon im Kinde vermag Dyck den fertigen Menschen zu sehen und es die beherrschte Haltung annehmen zu lassen. Man hält Dyck die unkindliche Darstellung vor. Eher verzeiht man es einem Adriaen Brouwer, daß er aus Kindern greisenhafte Gnomen macht.



Abb. 52. Anton van Dyck, Die Kinder Karls I. Turin (1635)

Zusammenhangloser als die Carlisle ist das ähnliche Bildnis der Katharina von Chesterfield (Longford Castle 1636). Die Härten des Doppelbildnisses der Lords Stuart (Cobham Hall) steigern sich in dem späteren der George Digby und William Russell (Althorp House) trotz der farbigen Harmonie aus Rot und Gold. Die Draperie etwa und die am Boden verstreuten Gegenstände vermögen nicht mehr mit den Gestalten Fühlung zu nehmen und zum Zusammenschluß des Bildganzen beizutragen. Bei Bildnissen wie dem Sir Thomas Wharton von 1639 (Petersburg), dem Arthur Goodwin (Chatsworth) überwiegt stark das Stoffliche. In den Männerporträts weniger originell, läßt Dyck öfter die Anlehnung an Bildnisse Tizians wie das Ganzfigurenbild Philipps II. und das Brustbild des geharnischten Alba (beide Madrid) durchblicken.

Es hängt mit der klassizistischen Neigung zusammen, daß nach der Mitte des Jahrzehnts das Profilporträt, allerdings mit niemals ganz seitlich gekehrtem Gesicht, Dycks Interesse in besonderem Maße erregt. Die klassische Form, die er dafür schuf und die in dem folgenden Jahrhundert große Nachwirkung gehabt hat, ist das Ganzporträt der Frances, Gräfin von Dorset (Knole, Lord Sackville, vielvergröbert in Windsor, Abb. 51). Prägnantes Zeichen ist der genau im rechten Winkel vorgestreckte Arm. Das Ganzfigurenbild der Marie, Herzogin von Lenox (Windsor), die Halbfigurenbilder der Catherine Howard (The Grove, Earl of Clarendon) verraten dieselbe Formabsicht und sind demnach mit anderen Doppelporträts, auf denen dieselbe Haltung vorkommt, auf das Ende des vierten Jahrzehnts zu datieren. Das Bildnis der Mad. Kirk mit Hündchen und Urne vor Landschaftsdurchblick (Londoner Kunsthandel) bildet die Form der Carlisle (Abb. 49) klassizistisch um, indem es die entblößten Unterarme und Hände als



Abb. 53. Anton van Dyck, Königin Henriette. (1634)

helle Wagerechte und Senkrechte sprechen läßt. Trotz der noch angestrebten rundlichen Verteilung der Lichter betonen jetzt auch Falten des stärker gerafften Kleides den rechten Winkel. Seine Gattin Maria Ruthven, die er 1639 heiratete, malte der Künstler um 1640 in Profilhaltung mit Cello (München) und schreckt nicht vor der Härte des schräg durchschneidenden Bogens zurück.

Auch im Leben scheint die Schmiegsamkeit des Meisters nachzulassen. Seine Forderungen werden maßlos. Die Ausmalung des Whitehall Palastes verbietet die Geldnot des Königs, und van Dyck zieht ruhelos mit dem Drang, eine ungeheure Tat zu leisten, nach Antwerpen, wo der Tod des Rubens die Arbeiten für das Jagdschloß Philipps IV. freigemacht hatte. Niemand kann Dycks Ansprüche befriedigen. Da winkt in Paris ein großes Ziel, die Ausmalung des Louvre, die Ludwig XIII. veranlaßt. Dyck reist dorthin, doch Poussin erhält den Auftrag. So verglüht dieses Leben in einem letzten außerordentlichen Ansturm. Was Dyck geleistet haben würde, davon kann man sich wohl eine ungefähre Vorstellung machen. Der Hintergrund würde mit Säulen und Draperien aufgeteilt sein und die Gestalten, jede getrennt durch freien Raum von der anderen, in großer Haltung davor treten. Die Zusammenhanglosigkeit des fein abgestimmten Nebeneinander, nicht mehr die fließende Einheit der Maria mit dem Kinderreigen würde herrschen. Eine der letzten figürlichen Kompositionen Dycks, Amor und Psyche in Hampton Court, zu vergleichen mit Caravaggios Amor in Berlin, scheint mir nun auch die erste deutliche Beziehung zu Poussin zu verraten, dem großen Vertreter des klassizistischen Menschentums und dem Gegenpol des universalistischen Barock im 17. Jahrh. Dyck schließt sein Schaffen mit dem unsäglich zarten und ganz einfachen Kinderbild des Prinzen Wilhelm II. von Oranien und seiner Gemahlin Maria Stuart (Amsterdam), das die jugendliche Prinzessin zu einem vollkommenen Abbild von Hoheit und gesammeltem Geist macht. Das steife Brokatkleid der Prinzessin nähert die Gestalt der Pyramidenform, und im Hintergrunde herrscht der rechte Winkel, aber immer noch weiß der Künstler die Kleider nach den Lichtzentren der Gesichter zu in feinen Übergängen aufzulichten und das Weinrot und Silbergrau dem warmbraunen Umgrund anzugleichen. Auch die klassizistische Note in Dycks letzter Zeit darf nicht übertrieben werden. Leicht entschwindet bei der unerhörten Steigerung des Selbstbewußtseins die Demut des Empfangens, das Mitfühlen, die Aufgeschlossenheit allen Erscheinungen des Lebens gegenüber, und unmerklich tritt die verschlossenere Haltung ein, in der der Mensch die einmal abgesteckten Grenzen seiner geistigen Merkwelt nicht mehr erweitern mag.

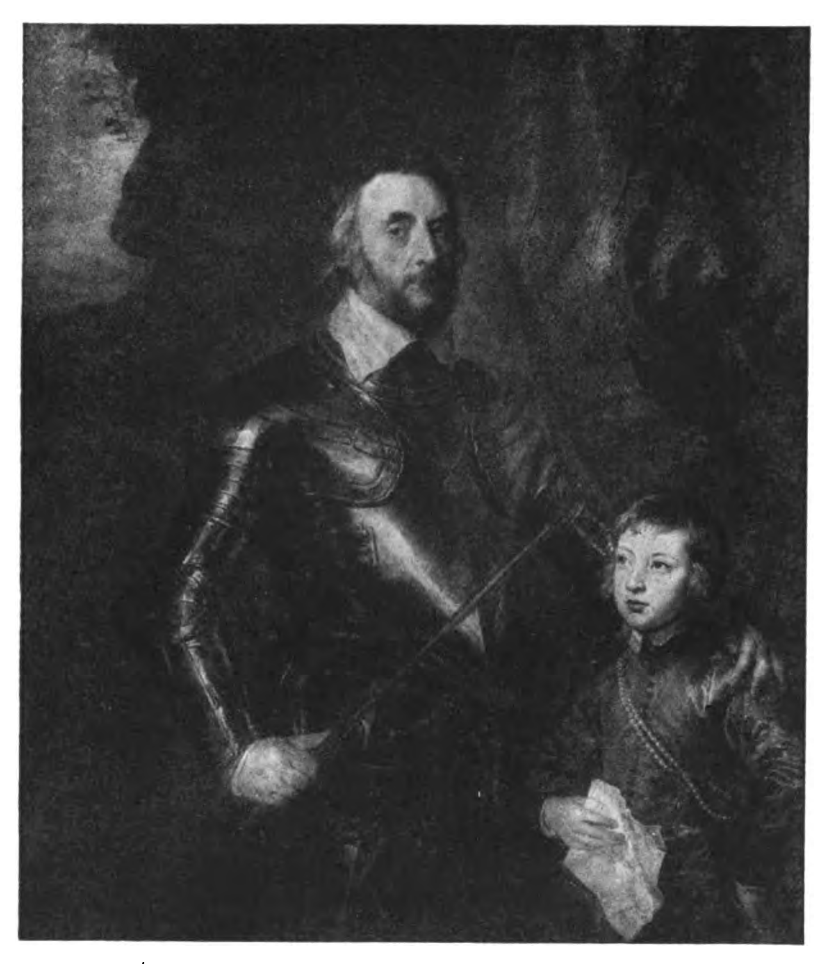


Abb. 54. Anton van Dyck, Graf Thomas von Arundel und sein Enkel. Arundel Castle, Duke of Norfolk

Dyck ist das rassigste, adligste Blut, das Vlandern hervorgebracht hat. Er hat den Geist seines kleinen Vaterlandes weit überholt und in der Stätte edelster Kultur und formenvoller Menschlichkeit seine wahre Heimat gefunden. Darum wurde er in Genua erst er selbst und konnte am englischen Hofe seine eigenste Natur entfalten. An ihm ist nicht eine Spur jener traulichen Behaglichkeit des Daseins zu entdecken, die dem Nordländer so nahe liegt. Die Natur, die Landschaft bildet er wie der späte Rembrandt niemals um ihrer selbst willen. Und so sinkt er auch niemals in träge Passivität seinem inneren Menschen gegenüber. Immer gespannt, aktiv, steigernd, formt er veredelnd nach dem inneren Bilde. Seine Unruhe, das Sprühende und Bewegliche seiner Persönlichkeit, ist Geistigkeit. Sie wird beherrscht von überlegener Selbstzucht, die mit der Geschlossenheit und Einheit seiner Werke genug betont wurde. Wenn das Idealbild des Menschen, das er geschaffen hat, der Mannigfaltigkeit der Erfindung entbehrt, so soll bedacht werden, daß dem Vollkommenen überhaupt eine Gleichförmigkeit anhaftet, wie etwa die Ideallandschaft, die Claude zu jener Zeit fand, immer dieselbe blieb. Dyck wurde populär, weil es einfach, groß und menschlich ist, was er geschaffen hat. Seltsam, daß man ihm heute die Originalität absprechen will, den Unzählige nachgeahmt haben, und dessen adliger Geist durch alle Nachahmungen hindurchleuchtet. Erschüttert und beglückt kann man dem Fluge dieses untadeligen Mannes nachschauen, der allzu hoch stieg, um nicht den Zusammenhang mit dem Boden verlieren zu müssen. Er ist ein Euphorion, der in seinem Werk ein unschätzbares Helenagewand zurückgelassen hat, das über alles Niedrige schnell hinwegzuheben imstande ist. Aber die Gegenwart, noch immer befangen in der Sachuntertänigkeit des 19. Jahrhs., versteht es schlecht, sich dieses Vermächtnisses zu bedienen.

Nach Rubens und van Dyck ist Cornelis de Vos (geb. um 1585 in Hulst, gest. 1651 in Antwerpen) der tüchtigste Vertreter der Porträtmalerei. Doch ist es von Dyck zu ihm ein Abstieg von Weltkunst und freier Menschlichkeit zum schätzenswerten Provinzmaler, der durch die großen Meister gehoben wird, aber versagt, als er ihre Ziele zu den seinen macht. In dem hübschen, mit leuchtenden Rubensfarben gemalten Kinderbild von 1627 (Abb. 55) kommt der realistische Mensch auf seine Kosten und findet das echt Kindlich-Täppische, das ein Dyck darzustellen verschmähte; der Körper ist eingezwängt in den Bildrahmen. Etwa gleichzeitig ist das beliebte Berliner Kinderbild, das die Kleider metallen scharf aus dem sehr dunklen Grunde herausarbeitet, ein anderes in London, Lord Northbrook. Der übertrieben bärbeißige Gildendiener Grapheus in Antwerpen (1620), die Familienbilder in Braunschweig, Cöln und München, Damenbildnisse im Haag und Stockholm, der Rechtsgelehrte in Braunschweig (1622), ein Männer- und Frauenbildnis in London, Wallace C., das Ehepaar in Berlin (1629) überwinden nicht die Schwerfälligkeit oder nüchterne Sachlichkeit. Das macht den Abstand gegen van Dyck aus, daß die Bildteile, die bei jenem locker ineinander webten und dem Zentrum unterordnet wurden, hier zu festeren geradliniger umrissenen und untereinander beziehungslosen Farbflächen von gleichem Wert



Abb. 55. Cornelis de Vos, Kinderbildnis, Frankfurt (1627)



Abb. 56. Cornelis de Vos, die Familie des Künstlers, Brüssel

erstarren. Selbst unter dem Hauch des Rubens und Dyck bleibt dem Meister die Welt eine starre Materie, die sein Geist nicht zu beleben versteht. Damit ist es ihm auch nicht gegeben, den Menschen in seiner souveränen Natur darzustellen, wie er gerne möchte. Die metallenen Plättchen, mit denen der Gildendiener behängt ist, und die goldfunkelnden Willkomms bleiben treffliche Naturnachahmung und haben rein sinnlich als Teile der Farbfläche im ganzen wenig zu sagen; oder der freie Raum, der sich auf dem Bild des Ehepaars (Berlin) in kaltem Grün öffnet, wogt nicht mit dem Dunkel der Gestalten und ihres Hintergrundes zusammen. Als Höhepunkt seines Schaffens kann mit Fug das Familienbild des Künstlers in Brüssel gelten (Abb. 56), das eine volle Harmonie tiefer, leuchtender Farben enthält. Die Figuren sind geschlossen gruppiert, allseitig von Flächenraum umgeben, ohne daß doch eine gleichmäßige Nebeneinanderordnung trefflicher Einzelheiten überwunden wird. Es fehlt das Geistige, das den Farbfleck zur lebendigen Funktion erhebt und eingliedert. Aber oft erquickt die solide, sichere Art des Künstlers und die Natürlichkeit, Herz-



Abb. 57. Jakob van Oost, Die Musikgesellschaft, Brüssel (1667)

lichkeit und Lebhaftigkeit des Ausdruckes seiner Porträts. Die späteren Familienbilder (Antwerpen 1631 und Turin), Dame mit Kind (Gotha), eifern stärker van Dyck nach, und das Bild in Gotha, ein plumper van Dyck, ist gelungen in den delikat zusammengestimmten Farben. In seinen letzten Jahrzehnten hat die Produktivität und künstlerische Kraft des de Vos nachgelassen. Seine Historien- und religiösen Bilder stehen unter dem Eindruck des Rubens (der hl. Norbert empfängt die Hostien, Antwerpen, andere in Wien, Braunschweig, Stockholm).

Jakob van Oost d. Ä. (1601—1671 aus Brügge), der in Italien die Carracci und Caravaggio studiert hat, schließt sich in dem mit leuchtenden, durchsichtigen Farben gemalten Brustbild in Berlin van Dyck an, italienische Eindrücke mitverarbeitend in seinem David der Eremitage 1645. Auf der späten Musikgesellschaft in Brüssel (1667) trägt er genrehafte Züge in das Gruppenbild hinein wie gleichzeitig Coques und zuweilen Teniers im kleinen Format. Aus den grauen Tönen dieses Bildes springt das Rot des Vorhanges und wird nur durch das viele Schwarz in den Gewändern aufgewogen (Abb. 5). Religiöse Gemälde in den Kirchen Brügges, Museen Petersburg, Paris. Weniger bedeutend ist der auch in Deutschland und Italien tätige Frans Denis (um 1610—1670, Wien, Versailles) und der ernste Pieter Meert (1617—1669), dem nach den Porträts in Brüssel (Museum und Baron Janssens) das großzügigere Bildnis eines Mannes in Berlin gelingt. Viktor Boucquet (1629—1677) ist nur noch aus Bildnissen bekannt. Der Bannerträger in Paris (1664) und das Porträt eines Offiziers in Brüssel (Abb. 58) zeigen ihn auf der Bahn Dycks. Er strebt nach Bildeinheit durch warmgraue Tönung und sucht durch starke Kontraste im Ge and eine dekorative Wirkung u erzielen Zu den vielen, die Dycks Porträt bis ins 18. Jahrh. tragen, gehört der Sohn des erwähnten Oost, Ja ob van Oost d. J. (1639—1713, Brüssel), Jacob Ferdinand Voet (1639—1713, Berlin, Budapest) und Jacob van Reesbroek (1620—1704, Antwerpen, Plantin Mus.).



Abb. 58. Viktor Boucquet, Bildnis eines Offiziers, Brüssel

Bezeichnend für die fernere Entwicklung der Malerei in Vlandern ist es, daß eine freiere Anknüpfung an Dyck nur im kleinen Format gelingt. Pieter Franchoys (1606—1654) weiß auf dem Kriegerbildchen in Dresden, seinen Halbfigurenporträts, dem Trinker in Brüssel, besonders den Herrenbildnissen in Darmstadt, Berlin und Frankfurt, dem



Abb. 59. Gonzales Coques, Familie im Park. London

Prior Mustaerts in Lille eine gelöste, lässig zurückgelehnte Haltung zu erzielen und sie mit der ovalen Abrundung des Bildganzen zu vereinigen. Eigentümlicherweise ist das Bildnis eines alten Mannes in Köln von 650 eng umgrenzt, ganz dunkel und schwer. Vor allen aber versteht es Gonzales Coques (1614—1684), der vielseitige und feinste Kleinmeister der späteren vlämischen Malerei, die Kunst van Dycks für seine Zwecke schöpferisch umzubilden, indem er mehr Umwelt hinzuzieht und durch unauffällige genrehafte Zutaten für seine Gruppenbilder einen inneren Konnex sucht. Sein erstes Meisterwerk, der Gelehrte am Tisch und die Dame am Spinett (Cassel, 1640), beweist mit seinen roten und grünbraunen Tönen, zu denen das Schwarz der Kleidung einen pikanten Kontrast bildet, einen weitaus kultivierteren Farbensinn als die Franckensche Feinmalerei. Baut er hier noch ein steifes Horizontal-Vertikalgerüst und trennt die Figuren durch die mittlere Öffnung, so setzt auf späteren Familienbildern in Dresden, Budapest, London (Buckingham-Pal. und Wallace Coll.) und Berlin ein Auf- und Absteigen in der Verteilung der Helligkeiten und eine tiefe Farbigkeit ineinander spielender rötlicher, violett gebrochener, lichtbrauner und dunkler Farbtöne ein. Besonders schön in seiner landschaftlichen Auflockerung und voll von rhythmischen Feinheiten der Verteilung ist das abgebildete Familienbild (Abb. 59). Von großer Feinheit und Weichheit sind auch die Einzelbildnisse in Darmstadt, Schwerin, der Cornelis de Bie in Berlin, lebhaft-ernst im Ausdruck und ungezwungen in der zurückgelehnten Haltung. Doch ist stets die miniaturhafte Ausführung eines solchen in seidig feinen, grauen und graugelben Farben gehaltenen Bildnisses zu bedenken. Zog Coques Dyck nach der schwingenden Bewegtheit des Rokokos, so erlag sie am französischen Hofe der Gefahr, die schon über Dycks Ende schwebte. Philippe de Champaigne (1602—1674) läßt sie zur klassizistischen Festigkeit und Formelhaftigkeit erstarren (Bildnisse Richelieus in Paris, London Nat. Gal.).

Die Kunst van Dycks gab der Porträtmalerei Frankreichs, Hollands, Deutschlands, Italiens dauernden schöpferischen Anstoß, bis die französische Revolution und der van Dyck entgegengesetzte Geist in Europa zu herrschen begann, der auch seine kunstgeschichtliche Würdigung bestimmt hat. Der außerordentlich große Einfluß van Dycks auf die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts wird weiter unten immer wieder berührt werden müssen.



Abb. 60. Abraham Janssens, Venus und Adonis. Wien

IV. Rubens' und van Dycks Umgebung und Nachfolge.

In der Schule des Rubens und van Dyck entstehen außer Mythologien, Historienbildern, Porträts und Tierstücken die zahllosen großen Altartafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi, Mariä und der Heiligen, die noch heute zum Teil in den Kirchen und großen Museen Belgiens zu finden sind. Bis weit über die Grenzen des Landes verbreiten sich die Bildformen der Meisterateliers nach Frankreich, Spanien, Italien, auch Deutschland vom westlichen Köln, wo Hulsmann arbeitet, bis nach Schlesien, wo der Königsberger Willmann erfolgreich van Dyck nachahmt. Nicht kausal ist diese großartige Gefolgschaft zu erklären. Der Wirkungskreis der beiden großen Meister ist so bedeutend, weil im ganzen einheitlichen Kulturkomplex Europa die geistigen Kräfte durchdringen, die sie in Form umzusetzen vermocht hatten. Ganz besonders wird ihre Altarkunst von der Gegenreformation aufgegriffen, die Europa aufwühlt und sich in Belgien entschieden durchsetzt. Die Jesuiten pflegen sie bewußt, weil ihnen die seelische Wirkung, die davon ausgeht, mit ihren eigenen Absichten zusammenzufallen scheint.

Doch lasse sich der Historiker nicht täuschen und verleiten, selbst im Hinblick auf eine so eng mit einem kirchlichen Dogma verbundene Richtung, den Barock als eine Kunst der Gegenreformation anzusehen. Vielmehr ist auch die Gegenreformation nur eine unter den vielen Strömungen der Barockepoche, zusammenhängend mit dem Willen zur Steigerung des seelischen Lebens und der imperialistischen Zusammenfassung. Bei Rubens und Dyck gingen die religiösen Bilder durchaus mit anderen zusammen, die gegenständlich nichts mit Religion zu tun haben. Vor allem ist die sinnliche Form dieselbe, ob Rubens einen Silenzug oder eine Madonna, ob Dyck ein Porträt oder Christus darstellt. Und der sinnliche Bestand des Kunstwerks ist die einzig

sichere Urkunde, die über den Geist, der es schuf, Aufschluß gibt. Denn den Bildgegenstand gestaltet der Maler bewußt, in der Bildform drückt er auch das Unbewußte, durch sein Zeitalter Bedingte, seines inneren Zustandes aus. Deshalb ist es die vornehmste Aufgabe des Historikers, das Formale auszudeuten. Die Deutung ist aber die Übertragung des Verhältnisses der unzähligen Monaden des Kunstwerkes auf das Universum. Aus den Bildformen wurde der Zusammenhang aufgedeckt, den Rubens und Dyck mit der geistigen Kraft der Bejahung des irdischen Daseins, dem allmählichen Erfassen des Göttlichen in allem Irdischen und der Erkenntnis des Universums als eines lebendigen Organismus haben. Und diese Kräfte sind selbst in den höchst transzendenten Bildern wahrzunehmen, die die Kirchen der Jesuiten zu schmücken bestimmt waren.

Was die gegenständliche Ausgestaltung ihrer Bilder anbetrifft, so ist es offenbar, wie die Rubens- und Dyckschüler das Überirdische auf die Erde versetzen, wie sie die pompösen Gestalten der Heiligen mit allen irdischen Reizen ausstatten, mag auch nur ein Hauch von der Glut Rubensschen Lebensgefühls sie durchströmen. Tiefste religiöse Bekenntnisse verschmelzen sie zur Steigerung der Intensität mit der Leidenschaft erotischer Erlebnisse. Aufschlußreicher sind die Zeichen der Bildgestaltung, die schon bei den großen Meistern die wachsende Umschau und Souveränität des menschlichen Geistes in der irdischen Welt bewiesen: Die Menschengestalt im Bild erhält mehr und mehr Raum um sich. Jahrzehnt für Jahrzehnt läßt sich die Zunahme dieses Prozesses nachweisen. Frühe Rubensschüler wie die anonymen Meister der Vermählung der hl. Katharina und der Flucht der Cloelia (beide Berlin), der frühe Janssens, Jordaens und andere bedecken die Bildfläche mit großen Figuren. Schon vor 1630 wird das Figürliche verkleinert und lockerer über die Fläche verteilt (Abb. 60, 61, 68 gegen Abb. 65—67, 69. Vgl. z. B. die Flucht der Cloelia in Berlin mit den immer weiter landschaftlich aufgelockerten Fassungen in Paris und Dresden). Allmählich werden auch die mythologischen Stoffe und die Einbettung des Figürlichen in Landschaft allgemeiner bevorzugt.

Rein formal angesehen verbindet sich freilich wohl bei keinem der Rubens- und Dyckschüler mit dieser Weiträumigkeit auch das lebendige Wechselverhältnis der Bildteile und die organische Geschlossenheit, die die Form des idealistischen Optimismus sind. Doch spiegelt sich der Kampf um die neuen Ideale packend genug auch bei den geringeren Meistern. Denn am Anfang ihres Schaffens arbeiten sie mit Mitteln, die eine fast gegenteilige Weltanschauung dokumentieren. Janssens, Rombouts, Cossiers, Seghers, Crayer, Jordaens und andere folgen in Motiv und Formen dem Caravaggio. Da ist die Bildfläche zusammengesetzt aus unvermittelt wechselnden undurchsichtig schwarzen und hellen Bildteilen. Scharf und unruhig umgrenzt reihen sich die Farbkomplexe ohne Bindung und Zusammenhang und äußern noch Zusammenhanglosigkeit des Daseins, Angst und Pessimismus des frühbarocken Manieristentums. Auch die genrehaften Bildgegenstände erhalten einen Einschlag ins Groteske und Schreckhafte (Abb. 61). Dann erfaßt diese Meister der neue Geist, und in dem trüben Spiegel einer geringeren Geistigkeit erscheint der Weg, den die beiden Großen, geleitet von Tizian, gegangen waren. Sie gestalten das Stoffliche schöner, hellen die Farben auf und suchen nach zusammenhängender Bildordnung. Wie bei diesem Bemühen die im Alten wurzelnden Meister ihre Sicherheit verlieren und in Halbheit und Flachheit verfallen, ist oft ergreifend zu sehen. Janssens, Seghers und mit ihnen viele unbedeutendere Meister teilen dieses Schicksal.

Die Bildordnung, die der neue Wille zur Geschlossenheit am stärksten hervortreten läßt, ist die Füllung der Fläche im lockeren Oval um eine zentrale Senkrechte. Schon bei den Manieristen war sie fühlbar geworden (S. 5). Aber in dem Augenblick, wo die kräftigen hellen Farben



das leere Dunkel vertreiben, zerfällt das Bildgewebe in anderer Weise. Gleichartige Farbkörnchen sammeln sich zu einheitlichen Farbkomplexen, die sich voneinander isolieren. Zu dem starken Rot, das Rubens so feurig pflegte, tritt nun das Blau, das als Komplementärfarbe Zitronengelb erhält. Kaltes Blau sticht zuweilen als greller Mißklang, als krasses Zeichen des Klassizismus, das bis zur Generation Mengs sichtbar bleibt, in das Gewoge rotbrauner Töne. Auch mit Blau-Gelb wird nur ein Nebeneinander ohne Bewegung und Bindung erzielt. Nur selten und nur schwach springt bei einem Schüler der lebendige Funke ein, der das Nebeneinander auf der Bildfläche zu einem organischen Ineinander umdeutet. Wie die Meister in den Bildfunktionen das Verständnis des reichen Lebens ausdrückten, dokumentieren die Schüler in dem Sammeln von Farbkomplexen aus gleichartigen Farbteilchen und mechanisch symmetrischem Verteilen einen einseitigen und fordernden Rationalismus. Seghers und Crayer schaffen in der besonnenen Verteilung schöner Farbkomplexe ihre besten Werke. Doch ist bei ihnen wie beim späteren Janssens, Boeckhorst und anderen deutlich der Wille vorhanden, von einer Farbe in die andere überzugehen. Dieser schafft, allmählich durch Dycks Einfluß verstärkt, die unangenehmen Zwischentöne Rosa und Violett, die ebenfalls schon bei den Manieristen vorbereitet waren. Wenn neutrale Farben den lockeren Kranz starker Lokalfarben, der sich aus den kostbaren Gewändern der Heiligen ergibt, binden sollen wie bei Schut, so erweisen sich die grauen und schwärzlichen Töne als zu flach, zu wenig gewichtig, um festeres Blau und Rot in den Flächenzusammenhang hineinzuzwingen. Nur eine gewisse Richtung, zu der Cossiers und Backereel gehören, von der aber auch bei Crayer, Thulden und anderen deutliche Spuren vorhanden sind, schreitet in der Verarbeitung des Helldunkels weiter. Sie weist nach Spanien, wohin Dyck stark wirkt, und Holland, wo Rembrandt das Dunkel zum Hauptmittel der Bindung der Bildteile und idealen Geschlossenheit des Ganzen macht und somit trotz seines protestantischen Glaubens ein reiferes Barock darstellt als der katholische Rubens.

Während das Herauswachsen aus der Dunkelmalerei Caravaggios trotz Rubens und Dyck im wesentlichen in einem Klassizismus verläuft, der sich bisweilen mit Poussin berührt, gründet Gerard Douffet in Lüttich eine Schule, die sich offenkundig an den französischen Meister anlehnt. Und doch schimmern auch wieder Glieder einer Kette durch, die von Rubens zu der Poussin wesensfremden Kunst Watteaus führt. Der an sich wenig anziehende Umkreis der großen vlämischen Meister wird somit zu einem spannenden Zusammentreffen der wichtigsten Strömungen der Barockepoche.

Abraham Janssens (1575—1632, 1601 Meister) tritt nach mehrjährigem italienischen Aufenthalt mit dem großen allegorischen Gemälde des Flußgottes der Schelde und der Jungfrau Antwerpen für das Antwerpener Rathaus fast ebenbürtig neben Rubens. Die wuchtigen Gestalten, die in zwei Diagonalen die Fläche durchschneiden, werden kaum in den Bildraum hineingezwungen. Der gedeckt bräunliche Farbton des männlichen Körpers, durchwachsen von schweren Schatten, das graue Gewand der Göttin schneiden sich als helle Flächen schroff aus den sehr dunklen übrigen Bildteilen heraus. Die Berliner Allegorien mit den Halbfiguren von Vertumnus und Pomona und Meleager und Atalante, auf denen Snyders und Brueghel das stillebenhafte Beiwerk malen, vermeiden die Darstellung des Tiefenraums und machen die Bildfläche zu einem wirksamen Teppich kalter Lokalfarben. Religiöse Bilder in Antwerpen-Jacobskirche, Gent Nicolauskirche, Valenciennes, allegorische und mythologische in Brüssel, Cassel, München Nationalmuseum, Augsburg setzen die Gesamtfläche aus hartumgrenzten mattfarbenen Farbkomplexen, die sich bis zu einem unschönen Hellviolett auflichten, und opaken Schattenlagen unruhig zusammen. Die Zeichnung ist sorgfältig durchgearbeitet, die Einzelfigur oft in genialem Zuge erfaßt. Dumpfheit und Befangenheit des menschlichen Ausdrucks gehen der spröden Behandlung der Tafeln parallel, auf den Mythologien treten Züge der heiklen Manieristenerotik hervor. Im Bilde Venus und Adonis (Abb. 60), auf dem Wildens und Snyders Landschaft und Tiere gemalt haben, gelingt Janssens eine schöne Komposition. Ruhig und groß setzt er die Hauptgruppe in die Bildmitte, läßt sie von Hunden und Putten ausgewogen flankieren und von Baumgezweig gefällig umrahmen. Und doch lebt keine blutvolle Sinnlichkeit in dem Bilde. Das Kühle





Abb. 61. Theodor Rombouts, Der Zahnbrecher. Madrid

und Brüchige herrscht, und aus dem schwärzlich grünen Gesamtton stechen der fahle Frauenleib und das blaßkarmine Gewand heraus. Die Figuren selbst aber verharren in Dumpfheit wie schicksalhaft gebunden, nicht ohne in der Erstarrung ihrer momentanen Geste einen bedeutenden Ausdruck anzunehmen. Immer mehr sucht der im Alten wurzelnde Meister sich den neuen Idealen anzupassen. Aber während die Grenzen der Farbkomplexe einer weiträumiger gefüllten Fläche zu undulieren anfangen und ein heiterer Lebensschwung im Stofflichen sich anbahnt (Aeolus in Würzburg), zerfällt die Bildtafel in einförmig leere und beziehungslose Teile. Die Spur des Meisters verliert sich schließlich.

Auch Gerard Seghers (1591—1651) macht den typischen Entwicklungsgang durch. Als er 1620 aus Italien zurückkehrt, steht er mit Rombouts und Cossiers in der Reihe der mit Caravaggios Mitteln arbeitenden Meister. Christus bei Maria und Martha (Madrid), das Halbfigurenbild der auf ihr schlafendes Kind herniederblickenden Madonna (Wien), Christus erscheint Magdalena (Antwerpen-St. Jakob), der Traum Josephs (Berlin, K. F. M. Magazin) sind mit stumpfen Farben und den starken Gegensätzen der schweren Schatten und des einfallenden Lichts gemalt. Die Wiederholung des Traumes Josephs (Gent) im Hochformat hat unter dem Eindruck von Rubens hellere fahle Farben und fließende Umrisse der Farbkomplexe angenommen. Aber Seghers macht die kopernikanische Umkehrung des Rubens nicht von innen heraus mit, und der Engel auf diesem Bilde bleibt vor glattem Hintergrund in der Luft stehen, weil der helle Farbenfleck nicht wie bei Rubens in den Kraftzusammenhang der Gesamtbildfläche aufgenommen ist. Ein richtiges Gefühl für die Begrenzung seiner Gestaltungskraft läßt Seghers an der renaissancemäßigen symmetrischen Verteilung der Körper festhalten. Er erreicht auf seinem berühmtesten Werke, der Vermählung der Maria (Antwerpen, um 1630) ruhige Würde in den schönen, fast bewegungslosen Figuren. Die Farben sind dunkel abgedämpft, aber zwischen dem roten Gewande des Hohenpriesters, den grauen und dunkelblauen Tönen Josephs und Marias entspinnt sich keine lebendige Wechselbeziehung. Weiter strebt Seghers der jubelnden Farbenfreude des späten Rubens nach und steigert sie dabei ins Fahle, Bunte und Grelle (Maria reicht Simon Stock das Skapulier, Köln, Die Anbetung der Könige, Wien-Liechtenstein).

Hauptfeld der Caravaggiorichtung im Norden ist das halbfigurige Sittenbild, das bisweilen in religiöse Darstellungen wie Christus und die Jünger beim Mahl in Emmaus übergeht. Adam de Coster (1586—1643), von dem nur eine Judith in Madrid und ein Singendes Paar in Wien-Liechtenstein gesichert sind, scheint ein früher Anhänger dieser Richtung gewesen zu sein. Ihr Hauptvertreter ist Theodor Rombouts (1597—1637), der von 1616 bis nach 1622 in Italien war. Der Zahnbrecher (Abb. 61) gehört zu dieser Gattung der Wachtstuben- und Wirtshausszenen, auf denen von einer Räumlichkeit allerdings lange nur die Andeutung vorhanden ist. Das Interesse erschöpft sich in bildfüllenden, reich aufgeputzten Figuren, die vor kahler Wand handeln. Wie in einen Keller dringt scheinwerferhaft das Licht und reißt Menschenformen und den ausgebreiteten Kleinkram jäh aus dem Dunkel, sodaß auf der Fläche eine zusammenhanglose Aneinanderstückelung scharfkonturierter heller und



Abb. 62. Gaspar de Crayer, Der wunderbare Fischzug. Brüssel

dunkler Bildteile erzeugt wird. Die Brutalität dieser Formgebung triumphiert auch im Gegenstande, und mit besonderer Freude zeichnet der Meister ein Profil wie das der vorderen Sitzfigur mit dem herausquellenden Froschauge nach. Die Kartenspieler (Antwerpen) und die Sängergesellschaft (München) haben das Schreckhafte der Typen und die grellen Kontraste etwas verloren. Die Lokalfarben werden heller, wenn sie auch stumpf bleiben, und den Figuren wird mehr Raum gegönnt. Die fünf Sinne (Gent) verteilen bewegte Ganzfiguren in einem Innenraum, dessen Grund schon zu einem kleinen Durchblick in die Außenwelt sich öffnet. Auch die religiösen Gemälde, wie die Kreuzabnahme (Gent, St. Bavo), das Verlöbnis der hl. Katharina (Antwerpen, S. Jakob 1634), der hl. Sebastian (Karlsruhe), Christus als Pilger beim heiligen Augustin (Antwerpen 1636) suchen sich zur lockeren Bildordnung mit leuchtenden Farben heraufzuarbeiten, werden aber hart und bunt, indem Rombouts sich nicht scheut, neben unbewegtes Schwarz wenig nüanciertes Rot und den starken Klang Blau-Hellgelb zu setzen. Abseits von Rubens behält Theodor van Loon (gegen 1590 bis vor 1671) in Brüssel die grauschwärzliche Farbe Caravaggios bei, mit der er die äußeren Teile des Bildes füllt und daraus gedeckte Mischfarben der sorgfältig gezeichneten Figuren herausarbeitet. So stark saugen die schwärzlichen Töne die Farben auf, daß selbst bei einer nicht schwunglosen Figurenkomposition wie der Himmelfahrt Mariä (Brüssel) keine Dynamik der Farbteile zustandekommt. Auf dem Hubertus (Brüssel) wird der trockene Realismus fühlbarer, und aus dem schwärzlich grünen Landschaftsgrunde sticht unvermittelt das lachsrote Wams des Heiligen. Ein Zyklus von 7 Gemälden aus der Geschichte Joachims und Annas soll sich in der Wallfahrtskirche von Montaigu befinden, anderes ist in der Beguinenkirche zu Mecheln. Frei von unmittelbarer Beeinflussung durch Rubens und van Dyck hält sich auch Jan Cossiers (1600—1671), der auf seinen besten Schöpfungen einen erdigen Gesamtton angenommen hat. Sein großes Bild mit dem echten Manieristenstoff der Sintflut (Brüssel) schneidet aus schmutziger Braunfläche einen hängenden Halbkreis zerrissener Helligkeiten heraus. Weitaus verständnisvoller bindet er auf der Anbetung der Hirten (Antwerpen) die Lokalfarben in ein Kaffeebraun ein und läßt einen Kranz aufgehellter Bildteile die Madonna umringen, deren Rot und Blau sich kaum gegen den Einheitston behauptet. Die Geißelung Christi (Antwerpen) verschmilzt trotz ganz dünner Malweise das Hell kontinuierlich mit dem Dunkel und arbeitet die Christusgestalt groß und einfach heraus, die Bildhälften allerdings verschieden belastend. Eine Reihe von religiösen Gemälden befindet sich in der Kirche des Beguinenhofs zu Mecheln. Von seinen Genreszenen ist der



Abb. 63. Cornelis Schut. Die Himmelfahrt Christi. Köln

Edelmann mit seinem Knaben, der sich am Licht die Pfeife anzündet (Antwerpen), zu erwähnen. Die Farben sind hier noch ohne Wärme. Auch Gilles Backereel (1572 bis vor 1662), der sich in Italien ausbildete, kommt zur schwärzlich braunen Abdunklung des Bildes mit lockerer mittlerer Auflichtung (Maria erscheint dem hl. Felix und Anbetung der Hirten in Brüssel), ebenso Gilles Remeeus, der auf seiner büßenden Magdalena (Antwerpen, Jakobskirche) in Anlehnung an van Dyck die Schönheit der schräg hingelagerten Gestalt zu wahren bestrebt ist.

Der bedeutendste der Rubensschüler, der in dem Stil von Rubens' Altarkunst gegen 1620 wurzelt, ist Gaspar de Crayer (1584—1669, seit 64 in Gent). Er entfaltet in Brüssel einen großen Schulbetrieb. Von seinen Altären befinden sich heute etwa 15 im Brüsseler Museum, darunter die Himmelfahrt der hl. Katharina, der wunderbare Fischzug, die hl. Apollonia, Christus erscheint dem hl. Julius, in Amsterdam eine Kreuzabnahme und Anbetung der Hirten, in Wien die Madonna von Heiligen umgeben und die hl. Therese vor Maria, in München der für die Brüsseler Augustinerkirche 1646 gemalte Altar. Für Crayer gilt besonders das im allgemeinen über die Schulbilder Gesagte. Überall tritt die lockere Füllung und Abrundung der Fläche hervor, überall verhindern glasige Farbkomplexe ohne Angleichung, mangelnde Übergänge und tonige Abstufungen den wirklichen inneren Zusammenschluß. Was Rubens erst am Ende seines Lebens suchte (Abb. 39) und Dyck schon im Anfang seines Schaffens immer wieder wählte, den schwärmerisch verzückten Ausdruck, die hingebende Geste, die als edles Reis aus der Wehleidigkeit des Manierismus (Abb. 8/9) entsprossen war, eignet sich auch Crayer bald an. Mit weit geöffneten Augen, in denen die Reflexe blinken, und bogenförmigen, leicht geöffneten Mündern stattet er die schmalen Gesichter aus. Der gewaltsame wunderbare Fischzug des Rubens wird unter den Händen des Nachfolgers zur Elegie (Abb. 62). Derselbe Ausdruckswille bricht die Lokalfarben zu verblasenen weinrötlichen und violetten Tönen, die das ganze Bild beherrschen. Als schöne Bereicherung des Motivs gegenüber Rubens öffnet Crayer die weite Meerlandschaft mit vielen Fahrzeugen im schimmernden Abend und weiß der abgesonderten Christusgestalt dadurch unendliche Bedeutung zu verleihen. Crayer hellt sich bis zur Palette des ganz späten Dyck auf. Die hl. Apollonia erstrebt jene äußerste Delikatesse der Zusammenstellung von zartem Blau und Messinggelb, Atlasgrau und Weinrot. Ganz andere Mittel handhabt Crayer im hl. Paulus und Antonius. Auf der reiferen von zwei Fassungen (beide Brüssel) senkt er die Helligkeit eines Körpers als Diagonale in die Dunkelheit eines seitlichen Erdhanges ein und stellt mit der Helligkeit der sich öffnenden Landschaft auf der anderen Bildhälfte einen bindenden Rhythmus her. Allerdings ist Crayer dies nur gelungen, indem er ganz neutrale Farben, Gelbgrau und Braun, anwandte. Es ist nicht gewiß, zu welcher Zeit das Problem klar in seinen Gesichtskreis getreten ist, keinesfalls ist das Bild früh.

Schwerfälliger in der Bildfüllung und dumpfer in der Farbe bleibt Pieter Mol (1599—1650), der seit 1631 in Paris lebt (Kreuzesabnahme im Louvre, Antwerpen, Berlin, Rouen). Dagegen geht der temperamentvolle, gewandt zeichnende und radierende Cornelis Schut (1597—1655) weit über Crayer hinaus, indem er leuchtende und neutrale Töne frei über die Fläche hinspinnt. Er findet sich selbst im Studium jener Bilder des Medici-Zyklus, auf denen Rubens mit der neu errungenen Freiheit des kurvigen Bildzusammenhanges die Szenen in die Lüfte verlegte, nimmt aber auch deutlich Einwirkungen von Jordaens in sich auf. Sondert Rubens durch die



Abb. 64. Hendrik van Balen, Die fünf Sinne. Karlsruhe

Horizontale des Bodens Erd- und Luftregion, so läßt Schut den Realismus ganz beiseite, um ein ununterbrochenes Bildgewoge zustande zu bringen. Auf der Portiuncula, dem Martyrium des hl. Georg (beide Antwerpen) dem hl. Mauritius und dem hl. Gereon (beide Köln, St. Gereon) schwanken die Gestalten über die Fläche, Engel schweben hernieder; aus bronzenen Tönen heben sich die kräftigen Lokalfarben der Gewänder Gelb, Blau, Rot. Eine seinen Kräften angemessene große Aufgabe löst Schut in dem Kuppelgemälde der Antwerpener Kathedrale von 1647. Schon fühlt diese Generation — das wird bei Schut klar — Zusammenhang und Wechselwirkung in allem Seienden, aber sie versteht es noch nicht, auf ein Ganzes zu beziehen. Darum verschwimmt ihr, wo sie der Starrheit rationaler Verteilung entgeht, Gegenstand wie Flächenordnung zu einem chaotischen Wirbel. In dieser Formlosigkeit ist Schut besonders mit Jordaens (Abb. 81) zu vergleichen. Auf dem Triumph der Zeit und Hero und Leander (beide Wien) zerreißen ausfahrende Gesten das Bildgewebe. Dagegen vermag Schut auf der Anbetung der Hirten (Nürnberg) die Bildteile recht harmonisch ineinandergreifen zu lassen. Die Himmelfahrt (Abb. 63) und die Schmiede Vulkans (München) dämpfen schon in der Art Rembrandts die äußeren Bildteile ab, während noch feste Lokaltöne sich isolieren und im Gegenständlichen die aufgerissenen Augen und verzerrten Münder der Himmelfahrt manieristische Unruhe verraten. Besonders die Himmelfahrt, die sich in der Kölner Jesuitenkirche befindet und von der das Kölner Museum eine kleinere Wiederholung hat, stellt sich als ein Sammelbecken verschiedener Motive dar. Nicht nur die ganze Bildform geht auf Rembrandt zurück, die Gestalt des fliehenden Kriegsknechts ist der enteilenden Dalila auf der Blendung Simsons adäquat. Auch der rückwärts auf den Boden gesunkene Kriegsknecht läßt sich mit Simson vergleichen, wie er dem Jordaensschen Prometheus (Köln) verwandt ist. Später hat Rembrandt die Figur in der Radierung der Phönix 1658 gebracht. Die Geste des Schwertziehenden im Vordergrunde geht dagegen auf Dycks Eckfigur der Gefangennahme Simsons (Wien) zurück, mit dem wiederum Brouwers streitbarer Bursche (Amsterdam) eng zusammenhängt (S. 104).

Die Ovalordnung um eine Mittelachse ist erstarrtes Schema vieler mehr handwerklicher Arbeiten, indem die fleißigen Hände der Blumenmaler Daniel Seghers (1590—1661) und Jan Philipps van Thielen (1618—1667) Blumenguirlanden um zierliche, meistens grisaillenartige Heiligendarstellungen des Schut und Erasmus Quellinus (1607—1678) legen (Berlin, Brüssel, Antwerpen, Dresden, München). Überall lockert sich die Form auf, und die schmiegsame Angleichung wird der allgemeine Ausdruck der Zeit. Auch die Grisaillen des Glasmalers Abraham van Diepenbeeck (1596—1675), dem in fast allen größeren deutschen und belgischen Museen Bilder ohne sichere Unterlagen zugeschrieben werden, atmen den konziliatorischen Geist des van Dyck, unter dessen Namen auch die Grisaille der apokalyptischen Maria (Florenz) früher ging.

Im Anschluß an die altertümlichen Blumenmaler sind einige Meister heranzuziehen, die auf kleinen Formaten die Schöpfungen des Rubens und Dyck ausmünzen. Der älteste ist Hendrik van Balen (1575—1632),

Mitschüler des Rubens bei Adam van Noort, Lehrer des Dyck und Seghers, der schon früh in seinen Bildmotiven einen daseinsfrohen Ton anschlug, wenn er reizende glattgemalte Figürchen in paradiesisch heiter funkelnde Gehölze und die bunteste Blumenpracht eines Jan Brueghel und seiner Nachfolger setzte (S. 20). Das abgebildete, ganz späte Werk (Abb. 64), auf dem Wildens die Landschaft gemalt hat, reiht zwar die Figuren zu einem lockeren Nebeneinander, deutet aber in dem Auf- und Absteigen der Kurven und dem Wechsel hellerer und dunklerer Teile schon den Versuch einer Bindung an. An Balen schließt sich Pieter van Avont (1600—1632), der heilige Familien in der Art Elsheimers und seines Schülers Lastman, sowie andere kleinfigurige Szenen vor Landschaften von anderer Hand malt (Wien, München, Gent, Amorettenreigen in Hampton Court). Sein Schüler Frans Wouters (1612—1659), der sich seit 1634 im Rubensatelier befindet, läßt bald von Rubens inspirierte mythologische Figuren von Landschaft überwuchern. Diana und Nymphen (Wien 1636) hat die Festigkeit des Realismus. Ohne formale Vermittlung auf der Fläche kommen die Nymphen zwischen den steil hochstrebenden Bäumen hervor, die vom Rahmen scharf durchschnitten werden. Gelockerter auf einigen Bildern in Wien, Schleißheim, Augsburg, besonders dem Bad der Diana in Kremsier (Fürsterzbischöfl. Pal.), auf dem er durch harmonische Verschmelzung von Mensch mit reicher Landschaft einen Vorklang Watteaus gibt, entwickelt sich Wouters schließlich ganz zum glatten Kleinmaler und hält sich stärker an das Gerüst der Lotrechten und Wagerechten (Gotha, Kopenhagen).



Abb. 65. Jan Boeckhorst, Diana auf der Jagd. Dresden

Ein echtes Kind Rubensschen Geistes ist dagegen Theodor van Thulden (1606—1676), der sich in die Medici-Bilder hineingearbeitet zu haben scheint, sich an den Einzugsdekorationen für den Kardinalinfanten beteiligt und mit Jordaens das Huis ten Bosch im Haag schmückt. Sein vielseitiges Talent erstreckt sich auf religiöse Vorwürfe (Martyrium des hl. Hadrian in der Michaelskirche zu Gent), Historisches (Enthaltsamkeit des Scipio, Kunsthandel, Skizze in Antwerpen), politische Allegorien (Die Niederlande huldigen der Madonna 1654, die Rückkehr des Friedens 1655, beide Wien), Sittenbild (die regenbogenbunte Kirmes in Brüssel) und Mythologie (Berlin, Sanssouci). Fast alle seine Bilder lockern schon die festen Farbflächen auf, gleichen die Grenzen in weicher Kurvatur an und runden das Bildganze ab. Nur auf kleinere Flächenteilchen hin betrachtet, enthüllt sich relative Leere, Armut an Abstufungen.

Der abgebildete Triumphzug der Galatea (Abb. 66), der nicht vor das 7. Jahrzehnt zu setzen ist, zeigt den Geist weitergewachsen, von dem die Dycksche Madonna mit den Rebhühnern ein frühes Dokument war (S. 69). Ist der Gesamtton der großen Fläche auch etwas dumpfig braun, das Ultramarin, Hellrot und Weiß in den Tüchern nur schwach vermittelt, so verbinden sich die Ockertöne des Fleisches doch mit den kälteren der Luft und Wogen zur Wechselwirkung, und die Energie des hellen Zentrums greift leise auf einen Ring äußerer Bildteile über. Gegenständlich herrscht Daseinsfreude, die die Gewaltsamkeit der frühen Rubensschule abgeworfen hat, Frauenschönheit in den Mittelpunkt der Welt stellt und, was lebt, ihr zu willigem Dienst sein läßt. Jetzt ist die Zeit soweit fortgeschritten, daß sich auch im Bilde des Schülers die neue Weltanschauung und ein neues Gesellschaftsideal ablesen läßt. Wenn die populäre Philosophie eines Pope im beginnenden neuen Jahrhundert von den Atomen der bildenden Natur sagt, daß sie „sich zueinanderneigen, sich anziehen und angezogen werden, so gebildet und getrieben, daß immer eins das nächste umarmet", daß die „mit mannigfaltigem Leben begabte Materie sich zu einem Mittelpunkt, dem allgemeinen Wohl hindränget", so läßt sich das schon von den Atomen der Bildfläche eines solchen späten Bildes der Rubensschule sagen. Der kurvige Zusammenhang, der alle Härten der Überschneidungen und des Horizontal-Vertikalgerüstes vermeidet, er ist „adäquat der Kette der Liebe, die im Himmel



Abb. 66. Theodor van Thulden, Triumph der Galathea. Berlin

und auf Erden alles miteinander verbindet.“ Die möglichst große Anpassung der Bildteile, die um ein Zentrum kreisen, sie ist die sinnliche Form für die „große Harmonie der Welt, welche aus Ordnung, Vereinigung und vollkommener Übereinstimmung der Dinge entspringt und Vieh, Mensch, Engel, Knecht, Herrn und König zu einem Punkt, zu einem Zentrum zusammenbringt.“ Es sind die höchsten Erkenntnisse eines Leibniz, Newton und Shaftesbury, die um die Jahrhundertwende Allgemeingut werden. Man begreift die harmonische Verknüpfung des Alls, man weiß, daß auch der Schatten, Leidenschaft und Böses, mit dem Lichten und Guten zu einem Zwecke wirkt und bejaht ihn, man ist überzeugt, daß Selbstliebe mit der Liebe der Gesellschaft zusammenfällt. Das ist das gedankliche Korrelat der geschlossenen Form des Barock, in der der kleinste Teil geöffnet ist, weil er in unendlicher Relation mit dem Übrigen steht. Was bei dem Thulden noch dumpf in Erscheinung tritt, wird bei Watteau geklärter und reiner erstehen. Mit Erstaunen muß bei einer richtigen Analyse der Formen der Historiker erkennen, daß nicht nur die anderen geistigen Gebiete die gleichen Formen zeigen, sondern daß die bewußte Formulierung der Philosophie mit der reinen Analyse des Bildkosmos zusammenfällt.

Es liegt somit in der Konsequenz des Ablaufs der ganzen Zeit, daß die Bildform des Rubens durch die van Dycks abgelöst wird. Seit dem vierten Jahrzehnt trifft man oft das zarte Schillern der Seidenkleider, das, wie erwähnt, zur Auflockerung und zum Zusammenhang der Bildteile mitwirkt. Wichtigster Nachfolger van Dycks ist Jan Boeckhorst (1605—1668). Auf dem schönen etwa um 1635 entstandenen Dresdener Bilde der Diana auf der Jagd (Abb. 65), das die zierliche Jägerin mit reicher Palette ausgeschmückt zeigt — schwarzes Käppchen, messinggelbes, im Futter karmin anlaufendes Übergewand und blaugrüner Rock —, steigen die Gestalten noch gotisch steil in die Höhe und ermöglichen keinen zwingenden Abschluß der Farbfläche. Auf dem mindestens ein Jahrzehnt später entstandenen Bilde der Ceres (Abb. 67) verteilen sich die Gestalten lockerer, ohne daß der beliebte freudige Klang von Goldocker und Blau fester in das Bildgewebe eingebunden ist. Die Vläminnen des Dianabildes, zu denen die Modelle aus einem Pensionat geholt sein könnten, sind nun zu Göttinnen idealisiert. Auffällig stark auf Bildabrundung hingearbeitet sind die fünf törichten Jungfrauen (Wien-Liechtenstein), indem Gebüsch und eine liegende Gestalt beiderseitig die Bildecken abschleift und die Gewänder in blassen Farben zärtlich changieren. Religiöse Bilder von Boeckhorst finden sich in Antwerpen (Krönung Mariä), Lille (Martyrium des hl. Mauritius) und Kirchen Antwerpens, Brügges und Gents. Von Rubens, dem er beim Medici-Zyklus half, schwenkt auch Justus van Egmont (1601—1674) zu van Dyck über und trägt dessen Bildniskunst, das Schema übertreibend, nach Frankreich (Chantilly-Mus. Condé, Antwerpen-Baron Borrekens, Augsburg, Wien und Privatbesitz). Egmont liefert Vorlagen für Tapetenfolgen und Teppiche und berührt sich hier mit den gleichen Arbeiten des Jan van den Hoecke (1611—1651), dessen Tag aus einer Serie von zehn Tapeten (Wien) wieder einen Kranz von Putten um eine Mittelfigur gruppiert, ihn aber im Gegensatz zu dem Thuldenschen Bilde (Abb. 66) zu einer mechanischen Aneinanderreihung metallen erstarren läßt, so daß die oberen Putten auf dem Kopfe

stehen. Seine ganz in Dunkel eingesenkte Gruppe des hl. Franziskus vor der Madonna (Antwerpen) steht im Zeichen van Dycks. Außer der Kreuztragung in der Mechelner Liebfrauenkirche ist auf die Bilder und Entwürfe in Wien hinzuweisen, wo sich die Werke von dem einstigen Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm jetzt noch befinden. Mit Hoecke zusammen arbeitete Pieter Thys (1624—um 1677), dessen Sebastian in Gent zeigt, daß er ganz in die Einflußsphäre Dycks gerät. Aber Thys schreckt trotz der empfindsamen Inhalte nicht vor der Härte der Zusammenstellung von Blau und Rotbraun (hl. Benedikt in Brüssel) zurück und bedeckt formlos die Fläche mit trüben und violetten Farben, zuweilen sich mit Schut berührend. Merkwürdig verbindet Balthasar van Cortbemde (1612—1663) auf seinem barmherzigen Samariter (Antwerpen 1647) die halbliegende Dycksche Christusgestalt mit einer Landschaft von hartem holländischem Realismus in kühlen schwärzlichen Farben. Thomas Willeboirts gen. Boschaert (1614—1654) läßt in seinen Allegorien und Mythologien (Amsterdam, Haag, Nürnberg) Rubenssche Akte von den grauen Schatten Dycks durchwachsen, während seine religiösen Bilder (Brüssel, Nürnberg) ausschließlicher unter dem Eindruck Dycks stehen. Noch zu Lebzeiten des Rubens versteht Victor Wolvoet (1612—1652) in der Heimsuchung (Antwerpen, Jakobskirche) wuchtige Figuren zu einer schwungvollen Gruppe zusammenzufassen und in der Helligkeit des seidenbekleideten Oberkörpers der Maria der sehr dunklen Bildfläche eine Dominante zu geben. Die schwungvollen Farbskizzen des Meisters V. W. im Haag werden wohl Wolvoet zuzuschreiben sein. Theodor Boyermans (1620—1678) ist gleichermaßen abhängig von Rubens wie von van Dyck. Sein großes allegorisches Gemälde Antwerpen als Mutter der Maler (Antwerpen 1665) ist ein akademisch nüchternes Werk und bemüht sich um die Illusion symmetrisch verteilter Figuren, während auf seinem Teich Bethesda (Antwerpen 1675) bei manchen Vorzügen der Einzelausführung die wenigen mattfarbenen Helligkeiten der Figuren auf der unteren Bildhälfte in dem Grüngrau der gewaltig großen Fläche ertrinken. Dagegen vermittelt die Himmelfahrt Mariä (Antwerpen-Jakobskirche 1671), die seine anderen religiösen Gemälde in Mecheln-Peter Paulskirche, Gent, Toulouse überragt, einen weitaus günstigeren Begriff von dem Künstler. Wie der Körper der Maria in satten Kurven in die Fläche gesetzt ist und die grünsilbernen Töne sich mit den Fleischtönen binden, zeigt, daß der Geist des Rubens im letzten Drittel des Jahrhunderts lebendig wirksam ist.



Abb. 67. Jan van Boeckhorst, Ceres begibt sich zum Tempel der Minerva. Wien

So unentschieden sich unter den erwähnten Rubens- und Dyckschülern in Bildinhalt und Bildform der Geist des verstehenden Optimismus ankündigt, aus dem heraus der Vlame Watteau seine harmonischen Werke schaffen sollte, es ist eine entschieden andersartige Geistesrichtung, die in Lüttich durch Gerard Douffet (1594—1660) und seinen Schüler Bertholet Flémalle (1614—1675) Platz gewinnt. Wie Inseln aus einem nächtlich schwarzen Meer tauchen auf der Kreuzesauffindung (Abb. 68), die Douffet 1624 nach seinem italienischen Aufenthalt malt, wenige tonlose Helligkeiten hervor, der starre Bug des Pferdeleibs, zu dem der effektvoll vorgestreckte Arm der hl. Helena einen rechten Winkel bildet, die rechtwinklig gebrochene Gestalt des durch Berührung mit dem Kreuz zum Leben Wiedererweckten und einige antikisch gekleidete Frauenfiguren. Douffet vermählt mit der chaotischen Schwarzmalerei Caravaggios den Geist, in welchem die Pariser Akademie groß wurde. Das Schwergewicht liegt auf der Zeichnung als dem Geistigen gegenüber der Materie Farbe, auf einem psychologisch richtigen Mienenspiel, für das die Maler bald die Affektenlehre des Descartes studierten, auf der wissenschaftlichen Treue der Historiendarstellung, Ordnung der Gestalten und der moralischen Idee. Douffets Hauptwerk, Nikolaus V. besucht das Grab des hl. Franziskus (München 1627), wahrt nicht einmal die klassizistische Forderung der Einheit der Handlung und zerfällt buchstäblich in zwei Etagen. Oben spielt sich die Austreibung eines Dämons aus einer besessenen Frau ab, unten der Hauptvorgang. So solide und tüchtig im Gegensatz zu vielen Rubensschülern diese Malerei im einzelnen sein mag, hier ist das 17. Jahrh. nicht weit von dem Materialismus der Historienmalerei des 19. Jahrh. entfernt. Im Museum und in Kirchen Lüttichs, Kloster Cornelismünster bei Aachen, Augsburg



Abb. 68. Gerard Douffet, Die Auffindung des hl. Kreuzes. München (1624)

befinden sich Altäre und mythologische Bilder Douffets, in München und Privatsammlungen Lüttichs gediegene Bildnisse. Sein Schüler Flémalle ist ganz zu einem echten Geistesgenossen Lebruns geworden. Auf seiner Vertreibung Heliodors (Brüssel) sind die harten Farben der feurig gezeichneten Figuren wie rote, blaue und gelbe Glasstückchen, eingelegt in das tote Graubraun, das auf der Bildfläche die pompöse, drapierte Säulenarchitektur darstellt. Ebenso hart steht das Blau und Gelb der Menschen zu dem neutralen Architekturgrunde auf den beiden Kasseler Bildern, dem Abschied Alexanders und der sterbenden Lucretia (andere in Museum und Kirchen Lüttichs, Lille, Dresden, Paris). Schüler und Mitarbeiter Flémalles ist Jean Guillaume Carlier (1638—1675), von dem in Lüttich Altäre und Bildnisse zu finden sind. Zu dem Kreise gehören noch der akademische, in der Hauptsache nur kopierende Jean Gilles del Cour (1632—1695), Walther Damery (1610—1672), Gilles Halet (1620—1694), Englebert Fisen (1655—1733), die alle mehr oder weniger klassizistischen Richtungen in Paris und Rom anhangen, und der Blumen- und Stillebenmaler Gerard Goswin (1616—1691). Eine höchst bedeutende Rolle in seiner Zeit spielt der Schüler Flémalles Gerard de Lairesse (1640—1711), der jung nach Holland übersiedelt. Er verbindet mit dem Poussinschen Klassizismus eine heitere, weltzugewandte Anmut, die ihn bisweilen Werke von schöner Geschlossenheit schaffen läßt (Abb. 69, Berlin, Amsterdam, Paris usw.).

Noch vor Ende des Jahrhunderts stießen an der Pariser Akademie die beiden Richtungen zusammen, die die Zeitgenossen mit den Namen des Rubens und Poussin verbanden. Rubens siegte. Der Stern seines geistigen Schülers Watteau war im Aufsteigen. Das bedeutete mehr als einen Sieg des Kolorismus über die Zeichnung. Die Wertschätzung der Zeichnung unter Zurückgehen auf antike Vorbilder schuf auf der Bildfläche das scharfe Absetzen geradlinig begrenzter dumpfer oder greller einfarbiger Farbkomplexe. Im Stofflichen ging die Absicht auf eine moralische Idee und historische Richtigkeit parallel. Das bedeutet einen dogmatischen Geist, der mit vorgefaßten abstrakten Idealen an die lebendige Wirklichkeit herangeht und den unendlichen Reichtum des organischen Zusammenhangs nivellierend in starre Formen preßt. Der Kolorismus, wie er sich in Watteau durchgekämpft hat, suchte die Auflösung der Farbfläche in unzählige schillernde Farbteilchen, die in Wechselwirkung stehen und sich zu einem kurvigen Zusammenhang zusammenschließen. Das bedeutet verstehende Bejahung eines jeden Teils der Wirklichkeit, anstatt naturwidriger moralischer Maximen Bejahung auch von Gut und Böse als wechselseitig sich bedingend. Es ist der religiöse Optimismus, die Glückseligkeit des 18. Jahrhunderts. Die Gegensätze, die hier theoretisch übertrieben hervorgehoben sind und



Abb. 69. Gerard de Lairesse, Der Parnaß. Dresden

sich in den Erscheinungen mannigfaltig miteinander durchdringen, fallen im großen ganzen mit den Unterschieden der Philosophie des Descartes und Leibniz zusammen, die ebenfalls als Kinder des 17. Jahrhunderts vieles gemeinsam haben. Bei Descartes die Flucht von der Wirklichkeit auf das Ich (cogito, sum), die atomistische Bewegungslehre, das Festhalten an der Freiheit des Individuums, bei Leibniz die Auflösung der Welt in unendlich viele unterschiedliche Monaden, die Dynamik des Lebendigen, die Überzeugung von der Determiniertheit alles Einzelnen in der prästabilierten Harmonie des Universums.

Der Kampf beider Weltanschauungen ist noch nicht zu Ende. Der dogmatisch fordernde Geist, der allein zu Revolutionen den Mut hat, erzwingt am Ende des 18. Jahrhs. den Umschwung der Kultur Europas. Im Schwur der Horatier von David lebt Poussin auf. In der Philosophie wird Leibniz durch Kant abgelöst, der sich von der Monadenlehre wiederum auf das Denken zurückzieht und den Stoff der Wirklichkeit den klassizistischen Formen der Anschauung und der Kategorien unterwirft. Damit wird das Bewußtsein der Analogie des Seienden, der unendlichen Abstufungen, durch die starre Zweiheit der Kausalität — Grund Folge —, das verstehende Denken durch das erklärende verdrängt (vgl. S. 53 und S. 58ff.). —

Zu dem Bilde des Einflußkreises von Rubens und van Dyck gehören die zahlreichen, meist aus Holland kommenden Kupferstecher, die für eine unerhörte Verbreitung der Kunst der Meister sorgen. Von den älteren Stechern, die erst spät mit Rubens in Berührung treten, Willem Swanenburg, Egbert van Panderen, Andreas Stock, Jacob Matham, Jan Muller (Abb. 9) ist Cornelis Galle (1576—1650) hervorzuheben. Unter Rubens selbst bilden sich Pieter Soutman, Lucas Vorsterman (geb. 1595, Abb. 22), der bedeutendste der Rubensstecher, sein Schüler Paulus Pontius (1603—1658) und die beiden Brüder Boethius und Schelte a Bolswerth. Eine jüngere Generation, darunter Pieter de Jode d. J. und Marinus Robin, steht schon weniger mit Rubens in Verbindung, nur Jan Witdoeck wird vom Meister in seinen letzten Jahren bevorzugt. Fast alle diese Künstler arbeiten auch für van Dyck, der in seinen Radierungen selbst ein nicht erreichtes Beispiel gegeben hatte, besonders Paulus Pontius. Für den Holzschnitt erzieht sich Rubens die geschickte und feinfühlige Hand Christoph Jeghers († 1652 oder 53). Auch in der Graphik macht sich der Wandel der Weltanschauung bemerkbar. Das allmähliche Fortlassen der scharfen Konturen, das Hinwirken auf den starken Wechsel heller und dunkler Lagen bis zum sammtnen Schwarz, das mit geringer Überleitung bis an die größte Helligkeit herangeführt wird, erkläre man nicht mehr allein materialistisch als neue Beobachtung des Spiels von Licht und Schatten. Auch hier wirkt der Wille der Zeit zur Bindung der Teile, und es ist eben dieser Wille, der noch vor der Jahrhundertmitte durch zwei adlige Herren, Ludwig von Siegen und Prinz Rupprecht von der Pfalz, die Schabkunst erfinden ließ, in der durch die gleichmäßige Aufrauhung der gesamten Fläche ganz neue Bindungsmöglichkeiten der kleinsten Flächenteilchen sich ergeben.



Abb. 70. Jakob Jordaens, Familienbildnis. Madrid

V. Jakob Jordaens.

Obschon sich Jakob Jordaens unter dem Einfluß von Rubens und van Dyck entwickelt und den typischen Wandel von der fleckigen Dunkelmalerei zum Farbenoptimismus und zur geschlosseneren Bildordnung durchmacht, ist seine Persönlichkeit doch bedeutend genug, um eine gesonderte Behandlung zu beanspruchen. Denn er ist der letzte der vlämischen Meister großen Zuschnitts, der es wagt, Riesenleinwände mit mächtigen Gestalten zu füllen, ein Künstler von unerhörter derber Kraft und unbekümmerter vielseitiger Schaffenslust. Freilich, gegen den Adel eines Rubens und van Dyck sticht er schroff ab. Er bringt die Instinkte des vlämischen Volkes in einzigartiger Weise zum Ausdruck. Seinem Materialismus ist das Schmausen der ureigenste Bildgegenstand, seine Welt ist die menschenquellende gute Familienstube, sein höchster Augenblick, wenn außer sich vor Lustigkeit die Sippe durcheinandertobt: der Bohnenkönig trinkt (Abb. 80)! Man sieht eines Rubens Kraftkapital von Volkes Gnaden und ermißt den Weg der unaufhörlichen Läuterung, den die großen Romanisten zur freien Menschlichkeit emporstiegen. Wie sich dieser Geist bei Jordaens formal ausdrückt, wird im folgenden dargelegt. Die Analyse seiner Werke wird zu einer Gegenprobe auf die an Dycks Bildformen geheftete Deutung, wenn auch der Geist der gleichen Zeit über der individuellen Verschiedenheit sich stets offenbart. — Die bisherige Forschung hat bei Jordaens den Einfluß von Rubens durchaus in den Vordergrund gestellt. Diese Ansicht muß eine wichtige Ergänzung erfahren. Jordaens ist, was Erfindung anbetrifft, stark von Adriaen Brouwer beeinflußt, so sonderbar das wegen des Unterschieds der Bildformate anmutet. Dann aber steht er in enger Beziehung außer zu Caravaggio auch zu Elsheimer und seinen italienischen und holländischen Nachfolgern.

Jordaens wurde 1593 in Antwerpen geboren und lernte seit 1607 in der Werkstatt des Adam van Noort. Der erst langsam reifende Künstler wurde 1615 als Wassermaler, wahrscheinlich für Wanddekorationen und



Teppichschablonen, die er zeitlebens mit hoher Meisterschaft in dieser Technik entwarf, in die Lukasgilde aufgenommen. Zwei Jahre später arbeitete er schon mit Rubens und van Dyck zusammen und gründete wie jene einen Schulbetrieb in seinem stattlichen Antwerpener Hause. Die derbe Note seiner Malerei verhinderte nicht seine Beliebtheit beim Adel und den Fürstlichkeiten. Vor den Augen der Welt trat er nach Dycks Tod das Erbe des Rubens an. König Philipp bestellte bei ihm die Vollendung der von Rubens begonnenen Gemäldereihe. Die Witwe des Statthalters der Niederlande, Friedrich Heinrichs von Oranien, beauftragte 1652 Jordaens mit dem Schmuck des Hauptsaals ihres Landhauses im Haager Wald. Als reifer Mann trat Jordaens aus ernster Überzeugung zum Calvinismus über, aber seine Popularität siegte über die Bedenken der bilderbestellenden katholischen Geistlichkeit und Aristokratie. Wie Rubens lebte er seinen Willen zum Lebensgenuß, einen ganz ruhigen Lebenswandel ausgleichend, nur in seiner Kunst aus. Er starb 1678 und wurde in einem holländischen Grenzort begraben.

In die früheste Zeit des Künstlers verlegt man allgemein die heiligen Familien in Schleißheim, Kassel und New York. Echt Jordaens ist es jedenfalls schon, daß die Figuren sich wie vor einem Vorhang in ganz schmaler Raumschicht entwickeln. Ebenso bezeichnend streben auf dem Altargemälde Christus am Kreuz (Antwerpen, Paulskirche), das Jordaens 1617 gleichzeitig mit Dycks Kreuztragung (ebenda) malt, die mächtigen Figuren unmittelbar über dem unteren Bildrand empor, während der Horizont ganz tief liegt. Noch stärker füllen Figuren die Bildflächen auf dem Opfer der Pomona (Madrid), den Jüngern am Grabe (Dresden) und dem Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt (Karlsruhe). Auf allen diesen Bildern unterbrechen warme Schattenlagen unruhig die tiefen Lokalfarben und machen besonders durch ihren Gegensatz zu den hellen, stofflich glänzend gemalten Fleischpartien die Bildfläche zu einem unruhigen Wechsel starker Kontraste. Jordaens steht durchaus unter dem Eindruck Caravaggios. Im Motiv entgeht er selten trivialen Entgleisungen. Der Moses und die Pomona weisen besonders auf seine schwache Stelle hin. Beide Male liegt das erregende Moment außerhalb des Bildes, dargestellt ist nur der Reflex. Der Künstler weiß nicht die Hauptsache herauszuholen und sich zu beschränken, das gilt gegenständlich wie formal.

Das Beste leistet Jordaens wie auch seine beiden größeren Landsleute in einer Reihe von Halbfigurenbildern, auf denen Charakterköpfe die Hauptrolle spielen, den vier Evangelisten (Paris), der Anbetung der Hirten (Stockholm 1618), Meleager und Atalante (Antwerpen) und anderen. Zwar gelingt es Jordaens nicht, seine Köpfe mit dem geistigen Leben eines van Dyck zu erfüllen, aber wie auf der Anbetung die bäurische Mutter zu ihrem fest schlafenden Säugling herniederblickt und der eine der Hirten bis zur Grimasse gerührt wird, das ist packend lebenswahr und mit wirklich herzlichem Anteil geschildert. Jordaens behält die scharf abscheidenden Schlagschatten und ungebrochenen Lokalfarben bei, beginnt jedoch größere Helligkeitskomplexe innerhalb der Bildfläche, etwas aus der Mitte gerückt, zusammenzuziehen. Man weiß nicht, durch wessen Vermittlung Jordaens sich die Technik Caravaggios aneignete. Von den Halbfigurenbildern laufen viele Fäden zu dem venetianischen Kreis, zu Feti, dem zum Italiener werdenden Nordländer Jan Lys, Bernardo Strozzi und anderen. Strozzis Predigt des Täufers in Wien, der Pifferaro in Genua sind eng mit Jordaens verwandt. Lys, der ebenso mit Dyck in Fühlung steht, nimmt auch den Jordaensstoff Satyr beim Bauer auf, und seine Magdalena (Dresden) hängt mit Jordaens' Meleager und Atalante zusammen. Meine anfängliche Meinung, Lys sei abhängig von Jordaens, ist durch immer neue Entlehnungen des Jordaens erschüttert worden. Jordaens scheint im Hinblick auf die oberitalienischen Meister der Nehmende gewesen zu sein. Feti, Lys wie Strozzi gehen ebenfalls von Caravaggio aus und schwenken im Anschluß an Tizian und Nachfolger in Venedig zum Farbenoptimismus über. Aber noch ein anderer gibt ihnen schöpferischen Anstoß, der in der nordischen Barockmalerei immer wieder erwähnt werden muß und mittelbar auch auf Jordaens einwirkt, Adam Elsheimer. Kurz vor 1620 half Jordaens dem Rubens beim Mechelner Altarbild des wunderbaren Fischzuges, und auf Rubens' Einfluß führt man allein seine Berufung Petri in der Jakobskirche zu Antwerpen zurück. Jedoch führt eine seltsame Spur von diesem Gemälde nach Italien. Das Mittelstück des Brot- und Fischwunders von Domenico Feti im Palazzo Ducale zu Mantua besitzt die auch später von Jordaens stets angewandte Technik eine Gruppe von Figuren zu komponieren; es häuft Köpfe in die Zwischenräume von drei Ganzfiguren, und stimmt noch in anderen Einzelheiten mit dem Jordaensschen Bilde überein. 1621 war Feti wieder in Venedig, und es bleibt erstaunlich, wie schnell Jordaens zu dieser Komposition gekommen ist. Die Verbindung mit dem oberitalienischen Kreise muß sehr eng gewesen sein.

Schon vor 1620 findet Jordaens in den Darstellungen einer Bauernfamilie am Eßtisch, zu der sich ein bocksfüßiger Waldbewohner gesellt hat, den Stoff, der ihm innerlich angemessen ist und in dem er seine volle Meisterschaft entfaltet. Daß Jordaens den Stoff von Elsheimer übernimmt, kann nach einem Vergleich der hier abgebildeten Elsheimerzeichnung (Abb. 74) etwa mit dem Satyrbilde bei Cels in Antwerpen kaum mehr zweifelhaft sein, erscheint doch





Abb. 71. Jakob Jordaens, Allegorie der Fruchtbarkeit. Brüssel

bei Elsheimer schon in der Mitte die Mutter mit dem Kindchen, eingefaßt von den großen Gestalten. Auch die Kombination Satyr-Bauer zeigt eine Zeichnung Elsheimers in Frankfurt.

Unterschiedliche Fassungen befinden sich in Antwerpen, Samml. Cels, Kassel, München (Farbtafel). Jordaens hat, obgleich erhoben durch die italienischen Einwirkungen, den Anschluß an die ältere vlämische Genremalerei gefunden und äußert auch später in der Verbildlichungssucht von Sprichwörtern und Sentenzen die mit



Abb. 72. Adam Elsheimer, Diana und Kallisto. Handzeichnung Frankfurt



Abb. 73. Claes Moyaert, Merkur und Herse. Ausschnitt. Haag. 1624

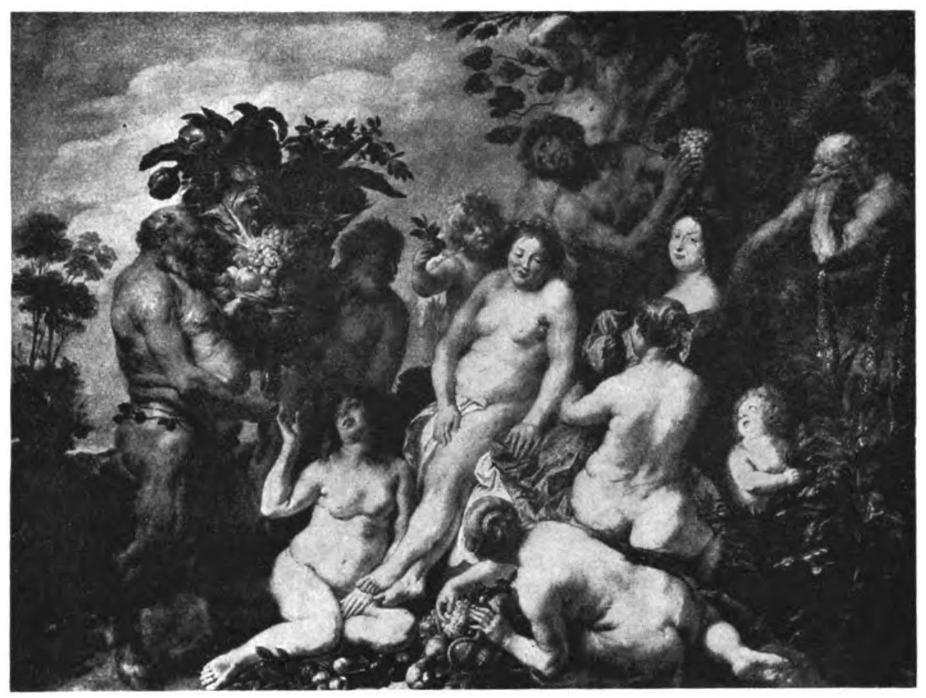


Abb. 74. Jakob Jordaens, Ariadne mit dem Gefolge des Bacchus. Dresden

dem Bauernbrueghel verwandte Ader. Aber er hält sich nun doch in den großen Formen der Romanisten und macht die Mitglieder der Bauernfamilien mit ihren klobigen Gliedmaßen, den stumpfen Mienen, der primitiven Gewandung zu gigantischen Verkörperungen dumpf gesunden Lebens. Wenn der Sinn auch nicht unmittelbar aus dem Bilde hervorgeht — der Satyr ärgert sich, daß der Bauer seine Suppe jetzt „kalt bläst", wo er ihn im



Abb. 75. Adam Elsheimer, Satyrfamilie Handzeichnung. Frankfurt



Abb. 76. Adam Elsheimer, Handzeichnung Frankfurt

Walde hatte seine Hände „warm blasen" sehen —, so ist der gewählte Augenblick doch voll Leben und stilgerecht der rohgezimmerte Hausrat dazugetan. Herausgehoben aus dem Vorgang prunken für den Beschauer die lichten Köpfe des Kindchens und der Mutter. Die Angabe einer Räumlichkeit fehlt nahezu vollständig, und damit nimmt das Verhältnis von Körper und Raum im Bilde sowie die reine Bildform den für Jordaens typischen Charakter an. Wie aus der Untersicht gesehen, streben die Gestalten monumental in die Höhe (auf dem Kasseler Bilde blickt man unter die Sohlen der klotzigen, übereinandergeschlagenen Beine des Bauern), während die Grundfläche zu einem schmalen Streifen zusammenschrumpft (Farbtafel VII, auch Abb. 70). Die zinnoberroten und bräunlichen Farbaggregate, die sich auf dem Münchener Bilde um den weißen Fleck des Kindes und des hellen Tischtuchs ordnen, sind zu fest, als daß lebendige Schwingung sie zu einem Ganzen vereinte. Wie Jordaens die Bildtafel nicht zwingend abzuschließen vermag, zeigt ein Blick auf den unteren Teil des Bildes, wo gelbbraune Farbstreifen fast senkrecht auf den Bildrand stoßen (vgl. mit den Abb. zu Dyck). Rubens in seiner letzten Zeit füllte die Fläche ähnlich stark und senkte den Horizont der Landschaft realistisch tief, ein Zeichen der nachlassenden Kraft, Welt und Mensch zu vereinigen, die Jordaens niemals besessen hat. — Ein Beleg der Verbindung Elsheimer-Jordaens ist das 1624 datierte Gemälde eines Triumphzuges des Bacchus von Claes Moyaert (Haag), der gerade von Italien, wo er Elsheimer studiert hatte, nach Amsterdam zurückgekehrt war. Hier erscheint der Typus des Fauns unserer Farbtafel. Auffällig ähnelt das Bild dem um 1650 entstandenen Triumphzug des Bacchus von Jordaens (Brüssel).

Um dieselbe Zeit wendet sich Jordaens mythologischen Stoffen zu, und auch hier ist Rubens nicht der alleinige Anreger. Er schafft die Allegorie der Fruchtbarkeit in Brüssel (Version Wallace Coll. London), die die Belgier 1625—28 ansetzen. Wieder steigt der auffallende Rückenakt dieses Bildes, aus der Mitte gerückt, von der vorderen Bildkante aus in die Höhe, und die übrige Fläche ist durch Figuren und einen riesigen Fruchtstrauß von Snyders' Hand ausgefüllt. In der bräunlichen Modellierung des mit Elfenbeingelb und feinen Karmintönen sorgfältig gemalten Aktes vermeidet Jordaens nun die fleckige Wirkung. Aber die hellen Fleischtöne, dunklere Bildteile, ein feuriges Rot, die kühlen Farben des Früchtestraußes, dazu kaltes Graublau des Himmels sondern sich so stark voneinander, daß die Gesamtwirkung bunt ist. Der Rückenakt des Brüsseler Bildes scheint mit der Zeichnung Elsheimers von Diana und Kallisto in Frankfurt in Beziehung zu stehen, die überhaupt wie eine flüchtige, die Raumfüllung angebende Vorzeichnung zu diesem Bilde aussieht. Ich würde diese Vermutung nicht aussprechen, wenn nicht das Bild Moyaerts Herse und Merkur im Haag, datiert 1624, unzweifelhaft den Jordaensschen Akt auch brächte und hier die Ähnlichkeit mit der Elsheimerschen Zeichnung bei weitem auffälliger wäre (Abb. 72/3). Noch schlagend r ist die Übereinstimmung des Jordaensschen Aktes mit dem Moyaertschen Rückenakt auf dem Parkbilde (Nürnberg), das ebenfalls 1624 datiert ist. Auch Rembrandts unvollendete Radierung des Selbstbildnisses, einen Akt zeichnend (B. 192), geht auf diese Erfindung zurück. Mehr Zurückhaltung in den Lokalfarben übt das auch wohl um die Mitte der zwanziger Jahre entstandene Bild Pan und Syrinx (Brüssel). Kühn und zusammengefaßter als es gewöhnlich seine Art ist läßt Jordaens aus dem Schwarz des Schilfs und dem Dunkelrotbraun der Faune die glänzend helle Syrinx, flankiert von zwei lichten Kinderköpfchen, herausleuchten. Rembrandts Frühwerk, die gefesselte Andromeda (Haag, Saml. Bredius) steht mit diesem Bild in Verbindung.

Mit religiösen Gemälden, dem Martyrium der hl. Apollonia (Antwerpen-Augustinerkirche 1628) und der Heilung eines Bessesenen durch den hl. Martin (Brüssel 1630), tritt Jordaens ebenfalls in Wettbewerb mit Rubens, offenbart aber gegenständlich wie formal das Unvermögen, einen Stoff von hochgesteigerter seelischer Erregung glaubhaft zu gestalten. In der Apollonia ein chaotischer Wirbel übereinanderwachsender Gestalten, durcheinanderflammender Farben, im Martin eine mit Architektur gefüllte obere Bildhälfte in ruhigen Grautönen, unten durch Schattentöne vielfach unterbrochene brennende Rots und Gelbs, in die plötzlich ein knallendes Blaugrün einfällt. Inhaltlich korrespondiert auf dem Martin der Gegensatz unbeteiligter Zuschauer zu dem erregten Vorgang. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung zwischen der vorderen Figur, deren Rücken entblößt ist, und der Vordergrundsfigur auf dem 1627 entstanden Gemälde Lastmans, die Predigt des Täufers (Privatbes. Freise, Abb. 27).

Anfang des vierten Jahrzehnts kommt auch für Jordaens der Tag, wo er wie die ganze Zeit den anthropozentrischen Standpunkt verläßt und jene Ausweitung zu erringen strebt, die das Einzelne als Glied der ineinandergreifenden Weltordnung begreift. Aufgelockerter verteilt er die folgenden Jahre auf dem Halbfigurenbild des Satyrs beim Bauern (Brüssel) und dem Breiesser mit seiner Familie (Kassel) die Figuren über die Fläche. Er drückt die Lokalfarben, vermindert die Zahl der Helligkeiten, so daß eine abgestufte Subordination ermöglicht wird, und vor allem, er entleert die Bildränder und dunkelt sie ruhiger zum Bildabschluß ab. Rankendes Weinlaub assimiliert er den Figuren.





Abb. 77. Jakob Jordaens, Gelage im Freien. Handzeichnung Gent, Sml. Delacre



Abb. 78. Adriaen Brouwer, Der lustige Wirt Ausschnitt. London, Sml. H. M. Clark

Schon um 1630 hat sich Jordaens, einem unwiderstehlichen Zuge zum Trivialen folgend, dem Stoff der Dreikönigsfeste und der Verbildlichung des Sprichwortes „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" zugewandt, mit denen er den Gipfel seines Ruhmes erklimmen sollte (Kassel, Brüssel, Petersburg, Paris u. a. — Antwerpen, Paris, Berlin, Dresden u. a.).

In diesem Stoff hat man stets mit Recht das Eigenste des Jordaens gesehen. Aber auch hier muß die Originalität der Erfindung stark eingeschränkt werden, seitdem Wilhelm von Bode in seinem Buch über Adriaen Brouwer 1924 soviel neues Material über diesen bedeutenden vlämischen Kleinmeister ans Licht gezogen hat. Die Zeichnung Abb. 77, die wohl zu den frühsten Entwürfen bürgerlicher Festgelage gehört und auch noch nicht den Innenraum zeigt, übernimmt die Hauptfigur, den außer sich geratenden Jüngling, der in der einen Hand die Mütze, in der anderen ein Glas schwenkt, von Brouwer (Abb. 78). Aber auch die zweite Hauptfigur, der Hinsinkende — beide Typen kommen auf dem Brüsseler Bohnenkönig vor — ist von Brouwer inspiriert (vgl. die rechte Gestalt der Gruppe Abb. 83). Die Hauptfigur des Petersburger Bohnenkönigs greift ebenfalls auf Brouwer zurück, der sich an Lys anschließt (Abb. 88/9), das wird besonders aus dem Aquarell (Abb. 91) klar, auf dem Jordaens noch ein Motiv des Brouwer verwendet (Abb. 90). Auch wo sich bei Jordaens die Satyrszene in eine einfache Mahlzeit umwandelt wie in dem schönen Kasseler Ganzfigurenbilde ist der Einfluß Brouwers, besonders in dem Trinkenden (vgl. Abb. 86), unverkennbar. Wenn im folgenden Kapitel dieses Kneipbild Brouwers auf Tizian zurückgeführt wird, so mag das wässernde Kindchen auf dem Jordaensschen Bilde als Stütze dieser These gelten, da dieses wohl auf das Putto des Tizianschen Bacchanals (Abb. 85) zurückgeht, und also Jordaens der Zusammenhang zwischen Brouwer und Tizian bekannt gewesen sein mußte. Der Trinker kommt noch auf anderen Bildern Brouwers vor (Berlin, Saml. Simon und ehemals Brüssel-Sml. Arenberg. Bode Abb. 5). Aber auch im Atelier Jordaens' hat man den Kleinmeister bewußt ausgeschlachtet. Das groteske Bild des Satyrn beim breiessenden Bauern bei M. A. Harq in Brüssel verarbeitet die beiden langbeinigen hingeflegelten Figuren sowie die mittlere Hintergrundsfigur eines der genialsten frühen Brouwerschen Kneipbilder (Paris, Samml. Schloß. Bode Abb. 16). Requisiten wie Stühle und Geschirr stimmen oft überein.

Auch auf diesen Tafelrunden gelingt es Jordaens in der zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts, sich auf wenige Figuren zu beschränken und durch Unterordnung der Bildteile eine formale Einheit zu erreichen. Keine Darstellung ist dafür bezeichnender als die musizierende Tafelrunde in Antwerpen, datiert 1638, wo die feinen Silber- und Goldtöne der stattlichen Frau und



Abb. 79. Adriaen Brouwer, Junge mit Vogel und Katze. Privatbesitz.

der Krapplack im Kleidchen des Kindes als Hauptakzent des Bildes aus dem Dunkel herausgemalt sind und farbige Abdämpfung die vielfachen Überschneidungen unauffällig macht. Ist es Zufall, daß Jordaens auf diesem Bilde das Karikierende zurückgedrängt hat? Nein, diese relative Erhobenheit im Gegenständlichen geht durchaus mit der Konzentration zu einer geschlossenen Bildordnung zusammen. Jordaens nähert sich einer Idealität, für die van Dyck in seiner Weiträumigkeit und Konzentration eine selten reine Verkörperung war. Jordaens hat in der zweiten Hälfte des dritten Jahrzehnts seine menschlich reifste, wenn man so sagen darf, klassische Epoche.

Jetzt umspielt auf seinen Mythologien, der Erziehung des Jupiter und dem ähnlichen Bilde in Paris, Landschaft reicher die Figuren. Energisch sucht sich der Meister auf wenige Figuren zu beschränken und einen klareren dreiteiligen Bildbau mit dominierender Mitte zu schaffen. Bemerkenswert ist der reiche Kontrapost in der Gestalt der Nymphe, die verschiedenen Richtungen der Gliedmaßen bei einem zusammen gefaßten Umriß, das auch in der Gestalt des Merkur auf einigen Bildern von Merkur und Argus (Lyon und formelhafte Wiederholungen) hervortritt und zu einem der fortschrittlichen Züge des Jordaens gehört. Konnten doch französische Bildhauer des 18. Jahrh. bei Jordaens Anleihen machen und Pigalle aus der Jordaensschen Merkurgestalt fast kopierend seinen berühmten Merkur (Berlin) bilden. Das schön geschlossene, wenn auch grob gemalte Bild eines flötenden Fauns mit Ziege (Amsterdam), wo die mit braungrünen Schatten mächtig modellierte Gestalt sich dem dunkel umrahmenden Baumgebüsch angleicht und die Weinlaub herunterzerrende Ziege den hellen runden Ausschnitt in der Mitte ausfüllt, hat Jordaens aller Wahrscheinlichkeit nach auch in dieser Periode gemalt.

Dieser Aufschwung des Jordaens, der geistige Wille zur Organisation, hält nicht lange vor. Die Dreikönigsfeste ein und zwei Jahrzehnte später, von denen Wien (Abb. 80) und Brüssel die berühmtesten besitzen, pressen wieder den Bildraum übermäßig mit Menschen voll und machen die Bildfläche zu einer verworrenen Aneinanderreihung leuchtender, in vielen Nüancen warm schillernder Farben. Das Gegenständliche ist unnachahmlich geschildert. Alles wälzt sich in den Wogen einer aufs höchste gestiegenen, aber immer harmlos gutmütig bleibenden Heiterkeit und ist bemüht, das Lärmgetöse zu steigern. Der alte Kunstgriff, wenige Figuren ganz zu zeigen und die Zwischenräume mit Köpfen zu füllen, bringt den Anschein einer dichtgedrängten Menschenmasse hervor. Formal ergibt sich aus den Helligkeiten der Köpfe und der hochflammenden Arme die Formlosigkeit vieler Dominanten. Warm leuchtende Farben, die Gefälligkeit einiger als Schaustücke herausgehobener Vläminnen weisen das abgebildete Fest noch in das 5. Jahrzehnt. Auf der in das nächste Jahrzehnt zu setzenden Brüsseler Fassung sind diese idealisierenden Momente fortgefallen. Auch die Frauen sind ganz von dem Trubel des Festes aufgesogen. Die Bildfläche aber ist beträchtlich unfarbiger geworden. Grauschwärzliche Töne trüben jede reine Farbsubstanz, und die Lichter haben in Wiederannäherung an Caravaggio einen Stich ins kühle Grau erhalten. — Das Zurückgreifen auf Brouwer ist auch jetzt, nach dem Tode Brouwers, offenbar. Die drastische Type, die sich einen Hering in den Mund hängen läßt (Abb. 80 rechts) bildet Jordaens nach einer Figur aus einer Folge der fünf Sinne (Abb. 79). Noch andere Erfindungen Brouwer, die bittere Medizin (Frankfurt), die „Vanitas" (Amsterdam, Saml. Goudsticker. Bode Abb. 122), sowie Skizzen Brouwers (Bode Abb. 127) haben Jordaens zu



Jacob Jordaens, Der Satyr beim Bauern
München, Aeltere Pinakothek

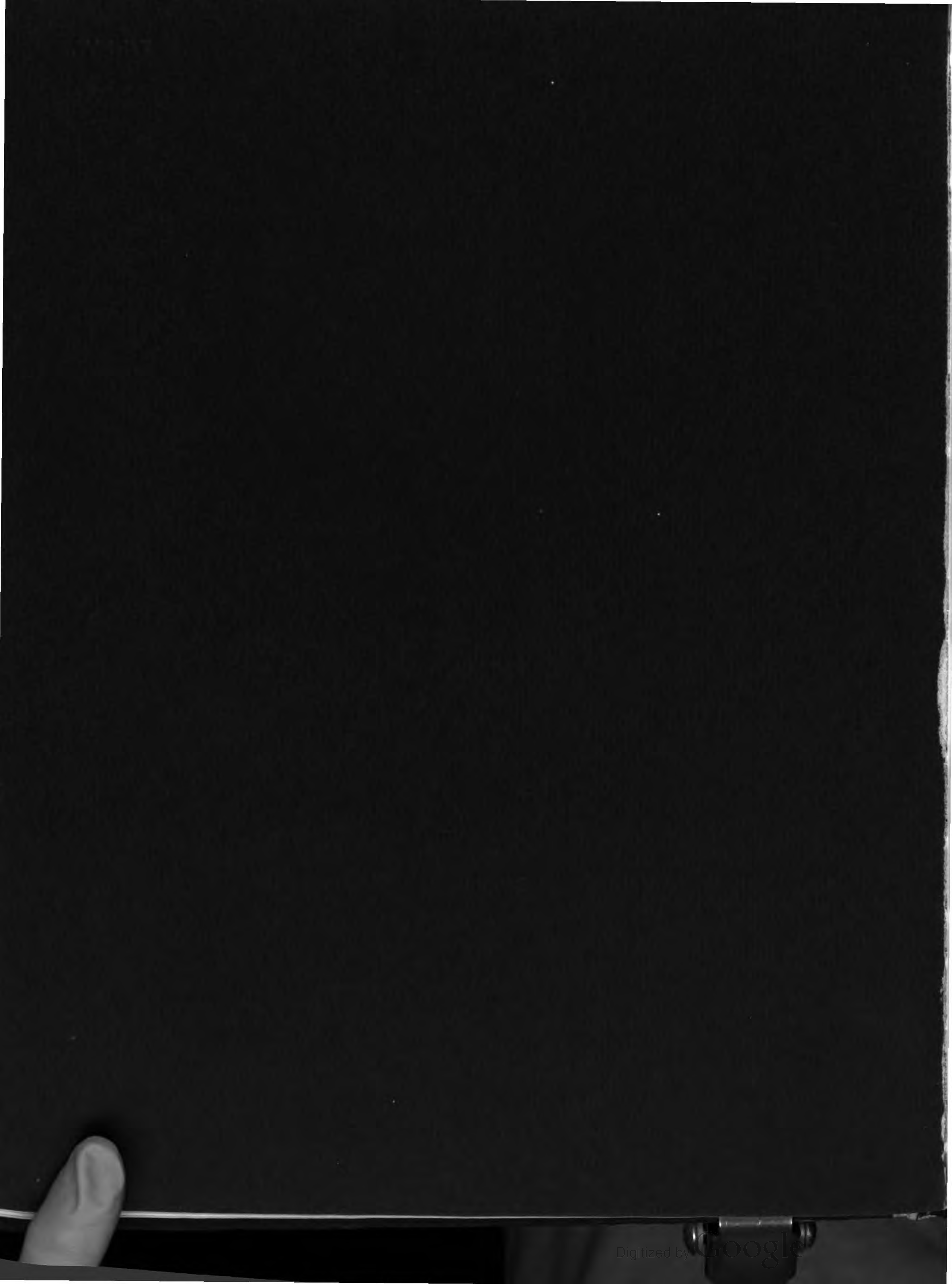




Abb. 80. Jakob Jordaens, Bohnenfest. Wien

den unerhörten Typen seiner Dreikönigsfeste inspiriert, nur daß er sie mit dem warmen, vollen Leben auszustatten vermochte, wie sein Talent und die Nähe des Rubens es ihm an die Hand gaben.

Auch bei mythologischen und religiösen Stoffen des 5. Jahrzehnts schlägt der Versuch zur farbigen Auflockerung und Bindung in durchsonnten Braunfarben zu einem haltlosen Zerfließen aus, dem gegenständlich übermäßige schwammig fleischliche Fülle der Körper und karikierende Auffassung des Motivs entspricht. Hierzu gehören Ariadne und das Gefolge des Bacchus (Abb. 74), dessen Hauptfigur auf eine Handzeichnung Elsheimers zurückgeht (Abb. 74, 76), der König Kandaules und Rhodope (Stockholm 1649), wo Jordaens sein Idealbild einer Frau schafft, der gräßlich schreiende Prometheus (Köln), eine Figur von kühnster Verkürzung, Herkules als Besieger des Achelus (Kopenhagen 1649). Die ganz lichtbraune Tafel des verlorenen Sohnes (Dresden) und die Begegnung (Lyon 1642) verteilen noch übersichtlich wenige Figuren. Auf der Anbetung der Könige (Abb. 81) wachsen die Gestalten aus dem Ungewissen hervor und wogen taumelig über die Fläche. Der Typus der Maria ist noch ideal gestaltet, aber in der heiligen Stille des religiösen Vorgangs hält es Jordaens nicht mehr aus und läßt sie buchstäblich von Trompeten übertönen. Auf das Bild Lastmans, David im Tempel mit dem Chor der Musikanten (Braunschweig 1618), dessen rechte Hälfte auch auf Rubens (Abb. 28) eingewirkt zu haben scheint, sei hier hingewiesen. Um dem derben Verlangen seiner Natur, der es nur im Getöse wohl wird, Genüge zu tun, läßt Jordaens wo es angeht das Treiben des Marktes in religiöse Vorgänge hineinspielen und schafft so in dem Paulus und Barnabas in Lystra (Wien, Akad. 1645), Petrus findet den Stater im Leibe des Fisches (Amsterdam, Version Norköping, Sml. Ringborg), Christus treibt die Händler aus dem Tempel (Paris) reiche, aber in ihrer koordinierten Vielheit verworrene Kompositionen. Paulus und Barnabas zeigt unmittelbare Einwirkung Lastmans (Schloß Romanow, Graf Stetzki), während die Austreibung auf Rembrandts Radierung von 1635 zurückgeht. Jordaens hat mit den holländischen Nachfolgern Elsheimers und Rembrandt selbst in Berührung gestanden. Zu den Marktbildern



Abb. 81. Jordaens, Anbetung der Könige. Dixmuiden (1644. Zerstört)

gehören noch Odysseus und Kirke, die Schwüre tauschen (Krefeld, Sml. Tack), ein Bild, das wie eine Blasphemie auf die Antike wirkt, und der unerhört drastische Diogenes, der mit der Laterne nach einem Menschen sucht (Dresden), während die Marktweiber bei ihrem Kram auf ihn weisen, der Knecht die Magd im unbemerkten Augenblick in die prallen Backen kneipt (auch auf Abb. 80), die Jugend höhnt, die Gelehrsamkeit sich lustig macht und im Hintergrund Kriegsvolk zu Pferde erscheint, das den Tumult noch erhöht.

Alle diese Bilder des 5. Jahrzehnts, über die heraus Jordaens in der Folgezeit nicht mehr reifen sollte, zeigen klar seine Eigenart und die Begrenzung seiner Persönlichkeit. Nachdem es kurze Zeit geschienen hatte, als ob er sich zur Weiträumigkeit und Konzentration durchringen würde, macht er nun noch stärker als im 2. Jahrzehnt die Bildfläche wieder zu einem undurchdringlichen Dickicht von körperlichen Dingen. Alles entwickelt sich in einer ganz schmalen Vordergrundsschicht, oft ohne daß der Boden gezeigt wird. Alles wird gewissermaßen auf Greifweite herangezogen und mit wahrer Virtuosität über die Fläche gesponnen. Man müßte sich, um die Stellung der Figuren real zu erklären, einen komplizierten Stufenaufbau vorstellen, so daß die hinteren immer über die Köpfe der vorderen ragen. Bis zum oberen Bildrand wachsen auf der Anbetung (Abb. 81) die Menschen übereinander. Zu beiden Seiten des Diogenes, dessen kolossale Gestalt noch mit einem Fuß über die vordere Bildkante zu treten scheint, richtet sich eine lückenlose Wand aus Menschen, Tieren, Früchten auf. Auch die späten Gastmähler sind wie fast alle übrigen Bilder Dickichte aus Menschenleibern und Dingen. Und wir erkennen: Jordaens scheut den Raum. Sein Materialismus läßt es nicht zu, in dem, was von Körperlichem leer ist, irgendwelchen Sinn zu finden. Er hat den horror vacui des primitiven Menschen. Seine Seele hat nicht das Bedürfnis sich auszuweiten, sein Gesichtskreis ist eng und verengt sich weiter. Wie sich auf all seinen Bildern hinter den Menschen eine Wand erhebt oder diese selbst zu einem lebenden Boskett sich türmen, so ist dem Künstler selbst eine Wand gezogen, die ihn über das Alltägliche seinen Blick zu erheben hindert. Indem er, um die packende Darstellung des Körperlichen mit Erfolg sich mühend, die Bildfläche mit leuchtenden Farben überzieht, wird diese zu dem schillernden Gewoge aus grüngoldenen, rosa, violetten, brandroten, von glänzendem Blaugrün bisweilen unterbrochenen warmen Tönen, das den Mangel an Formkraft, an subordinierender Geistigkeit deutlich verkündet. Jordaens offenbart sich als ein Gegenpol zu van Dyck in Bildform und Bildgegenstand, denn wie alles, was jener erfaßt, ein adliges Wesen mitgeteilt bekommt, verwandelt sich Jordaens' der klassische Gegenstand unter den Händen zur Parodie. Aber im einzelnen erhebt sich Jordaens zu einer geradezu genialen stofflichen Malerei. Wie er das lichtgesättigte weiche Fleisch eines Aktes oder unvergeßliche Typen des blöden

Staunens, lustigen Hohnes, frenetischen Schreiens, Blasens, Essens — vorzüglich ist es ja die Region der Untergesichter, die Jordaens für seine Zwecke braucht — mit breitem schwungvollen Pinsel malt, das ist in seiner Art vollendet. Farbskizzen von mehreren Köpfen (wie die Frauenköpfe in Hermannstadt-Sml. Brukenthal, andere Madrid und Antwerpen) können nicht kühner und hinreißender hingestrichen sein. Jordaens besaß eine außerordentliche technische Meisterschaft. Der abwegige Zug des Barock, der zum impressionistischen Herausreißen des Gegenstandes aus der Wirklichkeit führt und die Kunst der Gegenwart vorbereitet, ist in Jordaens mächtig. In Holland verkörpert ihn um dieselbe Zeit Frans Hals, mit dem durch Brouwer eine tatsächliche Verbindung zu Jordaens hergestellt ist.

So gut Jordaens' Bilder mit einzelnen karikierten Typen gelingen, das reine Porträt sagt ihm wenig und er malt es selten. Obgleich die Bildform der Porträts sich wie die seiner übrigen Kompositionen wandelt, herrscht Verwirrung in der Datierung einiger der schönsten Stücke. Die abgebildete Gruppe (Abb. 70) sowie das etwas spätere, in der Auffassung gespreiztere Doppelbildnis beim Herzog von Devonshire geht sicher mit den Satyrbildern im Anfang der zwanziger Jahre zusammen. Ähnlich steigen die Figuren vom unteren Bildrande in die Höhe, und die strenge Auffassung der Persönlichkeiten wiederholt sich in der hölzern festen Farbengebung. Für früher hält man die Familie des Künstlers in Petersburg, und doch verteilen sich die freundlich offenen Köpfe bei weitem lockerer um den mittleren Tisch; in der oberen Bildhälfte ist der Landschaft Raum gegönnt, und Engel schweben in kühner Bewegung hernieder, Ovalordnung herstellend. Diese idealisierende Kraft ist ganz undenkbar vor dem vierten Jahrzehnt und weist das Bild in die Zeit zwischen 1635—45. Durchaus falsch ist die Zeitangabe für das Kasseler Bild, das man gar noch früher, um 1616, rückt (nicht Rooses, der es jedoch wieder zu spät datiert). Die reiche Bewegtheit der Fläche, die weichen Falten, die mannigfaltigen Schrägwendungen der Gestalten, dazu das zärtlich schäferhafte Element lassen das Bild mit Sicherheit später als das Madrider und Petersburger Familienbild datieren. Der Meister steht jedoch noch auf der Höhe seiner Kraft. Es rückt nahe an die Bildnisgruppe mit dem pfeilhaltenden Engelchen in Petersburg heran. In seiner besten Zeit, gegen 1640, schafft Jordaens das hübsche Mädchenbildnis in der Wiener Akademie, 1641 das Porträt einer alten Dame in Brüssel, dessen gleichzeitig gemaltes Gegenstück im Antwerpener Kunsthandel war, und ein ähnliches Bildnis, das sich jetzt in Petersburg befindet. Das lebensvolle Bildnis eines jungen Mannes in den Uffizien gehört der früheren Zeit an, das Porträt des Jan Wirtz und seiner Gattin (beide Köln) wahrscheinlich den fünfziger Jahren. Späte Herrenbildnisse in Paris und Budapest tragen in der Physiognomik den karikaturenhaften Zug, der sich auf den späten Schöpfungen von Jordaens mehr und mehr breit macht.

Das Hauptbild des sechsten Jahrzehnts, der Triumph Friedrich Heinrichs im Huis ten Bosch (Abb. 82), ein Werk von ungeheuren Ausmaßen (etwa 7 m hoch), läßt den Mangel des Jordaens an Selbstbeherrschung und Sichbeschränken deutlicher als bei kleineren Tafeln hervortreten. Die sonnigen reichen Farben bedrängen einander. In arger Raumnot stoßen und überschneiden sich die Körper. Wie aus allem Zusammenhang herausgerissen und über die Fläche geschüttet überzieht die unübersehbare Fülle den Grund. So war es immer bei Jordaens und bleibt es: nichts entwickelt sich organisch aus seiner Umwelt heraus. Seine Früchte sind ein abgepflückter Strauß, seine Nymphen aus dem Schoß der Landschaft gerissen. Nicht nur dieser Triumph, in tieferem Sinne ist das ganze Werk des Jordaens dekorativ. — Nach mythologischen Vorwürfen greift Jordaens immer seltener. Der nackte weibliche Körper herrscht noch auf einigen Susannenbildern (Paris-vorm. Sml. Kleinberger, Brüssel, Kopenhagen 1653 und Verona), aber nur auf dem Pariser und dem fast identischen Brüsseler Bild, die dem 5. Jahrzehnt angehören, ist die Stoffgestaltung noch dem Parodistischen entgangen.

Auf den religiösen Gemälden seit der Jahrhundertmitte, die sich an Rubens und Dyck anlehnen und auch eigene frühere Erfindungen benutzen, dem Triumph des Sakraments (Dublin), der Anbetung der Hirten (Frankfurt 1653, Lyon, Amsterdam-Sml. Six), dem hl. Borromäus (Antwerpen-Jakobskirche), der Darstellung im Tempel (Dresden) und Jesus unter den Schriftgelehrten (Mainz 1663) läßt Jordaens die Gestalten wieder übereinanderwachsen und durcheinandertaumeln und überzieht die Fläche mit starken, immer etwas dumpf braunen Farben. Überall schimmert die Ovalordnung durch, auf dem letzterwähnten Bilde als unverhülltes Schema. Nur auf der wohl um 1650 entstandenen Anbetung in Antwerpen läutert sich der Meister zu einer verhältnismäßig anmutigen Auffassung der Menschen und einer freiräumigen lockeren Verteilung im Bildraum, wenn sich auch die vielen Blautöne der aufgehellten Farben nicht recht mit Rot und Braun binden wollen. Aus der letzten Zeit bleiben zu erwähnen das Abendmahl (Antwerpen), einige Beweinungen (Antwerpen - Kirche des Beguinenhofs, Hamburg - Konsul Weber), die Hospitalschwestern, die die Armen kleiden und nähren (Ant-





Abb. 82. Jakob Jordaens, Triumph Friedrich Heinrichs. Haag, Huis ten Bosch (1652)

werpen). Jordaens nimmt in seinen letzten Jahren wieder die schwere Schattenmalerei Caravaggios an, dessen Einfluß niemals ganz geschwunden war (die Beleuchtungseffekte des Traumgesichts Paris-Sml. Kleinberger und die Fruchthändlerin, Glasgow). Es ist seltsam, wie er in der Beweinung (Antwerpen, Verwaltung der Hospitäler) auch im Typus der Gesichter auf seine Jugendwerke der hl. Familien (S. 91) zurückgreift und den Ring seines Lebens schließt.

Wie verhält sich die Raumnot des Jordaens, das wogende Dickicht seiner Bildfläche zu dem mächtigen Streben der Zeit nach Ausweitung und Zusammenfassung? Kein Zweifel, die Gesamtentwicklung angesehen, stellt Jordaens seiner ganzen Natur nach ein retardierendes Moment dar. Mit der vollpfropfenden Bildfüllung bleibt er im Frühbarock stehen, mit Überladenheit und verzerrendem Schwall macht er sich zum typischen Vertreter einer Seite des Barock, die diese Epoche in Verruf gebracht hat und bringt. Der Wille, Mensch mit Menschen zu vereinigen, tritt dabei — im Gegensatz zu seinem einseitigeren Geistesverwandten Frans Hals — als großer Zug stets hervor.

Und doch hat der Geist der Zeit auch die Kraftnatur eines Jordaens überwältigt. Auch Jordaens schafft in seiner späteren Zeit landschaftliche Kompositionen mit vielen kleinen Figuren wie das Venusopfer (Dresden), den Triumphzug des Bacchus (Brüssel um 1650), wenngleich er auch hier Menschen und Baumgebüsch teppichhaft über eine schmale Raumschicht verstreut. In seiner Veranlagung fürs Dekorative wird Jordaens bei den Teppichentwürfen merklich freier, und ihm gelingen anmutige, oft landschaftlich reiche Erfindungen. Eingefaßt von schablonenhaftem Rahmenwerk, in dem kaum jemals reich beladene Säulen und schwere Fruchtgehänge fehlen, entrollt er „Szenen aus dem Landleben" und Folgen von genrehaft darzustellenden Sprichwörtern, darunter die köstlich heitere Geschichte von dem „Meister, der die Kuh aus der Grube zieht" (Teppiche heute beim Fürsten Schwarzenberg, Schloß Frauenberg in Böhmen 1644). In reizvollen Entwürfen wie der Überfahrt nach der Insel Cythere (London, Brit. Mus.) und der Schäferszene (Berlin, Kupferstichkabinett) beginnt auch Jordaens das Ziel einer harmonischen Verschmelzung von Mensch und Welt zu winken.

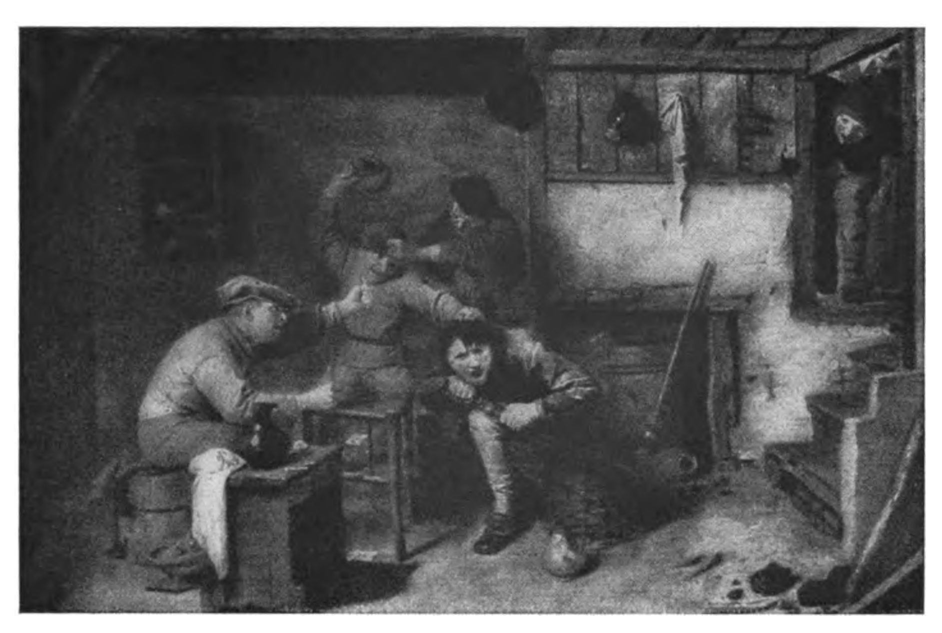


Abb. 83. Adriaen Brouwer, Schlägerei in der Schenke. München

VI. Sittenbild, Landschaft, Tierstück und Stilleben

Der Hauptmeister des vlämischen Sittenbildes ist Adriaen Brouwer, der 1638, also noch vor Rubens und Dyck, stirbt. Entrollte Rubens Himmel und Erde umfassende Weltschauspiele, öffnete Dyck die Wände des vornehmen Palastes zum Park, verharrte Jordaens im Brodem der dichtgefüllten guten Bürgerstube, so führt Brouwer abwärts in die ärmlichste Schenke unter mißgestaltete verlumpte Kreaturen oder rohe raufende, rauchende, spielende Burschen. Auf den kleinen, immer sauber und delikat gemalten Täfelchen seiner reifen Zeit faßt er ein paar solcher Bauernburschen, die oft leidenschaftliche Aufwallung in wilde Bewegung versetzt hat, in den Umriß eines Dreiecks oder Ovals zusammen. Diese Gruppe zieht er in geraumer Entfernung vom Bildrande zur Mitte der Bildfläche, rückt sie allerdings fast durchgängig etwas seitlich und kontrapunktiert den Hauptvorgang durch ein paar nur schemenhaft angedeutete Gestalten im Hintergrunde auf der Gegenseite, wodurch ein leichter Diagonalismus der Flächenordnung hergestellt wird. Die einzelnen Figuren stattet er mit glatt aufgetragenen Lokalfarben, Blaugrün, Olivgrün, Violett, verschiedenen Gelbs und Rots aus. Ein kleiner Fleck Weiß oder Weißgelb tritt als besonders wichtiger Akzent im Bilde hervor. Aber um die fein und sorgfältig aufeinander abgestimmten festen Farbaggregate, die sich auf unserer Farbtafel annähernd im Komplementärverhältnis auf beide Bildhälften verteilen, läßt er auf dem übrigen Teil der Fläche den neutralen, ganz dünn hingewischten Braunton der Untermalung stehen. Nur ganz karg verreibt er darin weißhaltige Farbsubstanz, damit die Farbflecke der Mitte ausschwingen, und gibt mit wenig Dunkeltönen die dürftige Umgebung an (Abb. 83, Farbtafel VIII).

Bildgegenstand und -form bringt wichtige neue Züge in die Malerei des Zeitalters eines Rubens und van Dyck. Der Bildgegenstand drängt die Frage auf: Wie läßt es sich mit dem Enthusiasmus des neuen Weltgefühls vereinigen, daß Fürstenprunk, Schönheit und Vornehmheit

der Menschengestalt schwinden und Spelunkendunst und blödsinnig grimassierendes Gesindel in die Bildwelt eindringt? Ist es nur der ununterbrochene Zustrom der antiken und romanischen Kunst und Kultur, der Rubens, Dyck und ihre Umgebung so hoch heben konnte, und sinkt die vlämische Kunst jetzt, indem sie Leitmotive bodenständiger Kunst von Bosch und Brueghel bis Aertsen und Beuckelaer weiter ausgestaltet, in das Dunkel des Provinzialismus zurück? Auf eine überpersönliche Konsequenz des Zeitablaufs weisen die wüste vlämische Kirmes und die realistischen Landschaften hin, die selbst ein Rubens während seines letzten Jahrzehnts malte. Nur im Zusammenhang mit der Bildform ist die Frage zu verfolgen.

Auf die Grundformen des Gegenständlichen, auf Körper und Raum angesehen, zeigen Brouwers Bilder, daß die Zeiten eines chaotisch häufenden Brueghel endgültig vorüber sind. In der Überlegtheit und Klarheit der Körperkomposition, der Verteilung der Farbaggregate und besonders in der Ausgestaltung des Räumlichen enthalten sie wichtige Elemente der italienischen Renaissancemalerei. Denn mag Brouwer auch einen Vorgang im blitzschnell vorüberhuschenden Moment höchster Spannung erhaschen wie Rubens auf seinen Jagdbildern, so ist die Gruppenbildung von geometrischer Klarheit. Der Raum wird stets von einer Rückwand begrenzt, die mit der Bildschicht parallel geht. Selbst späte Landschaften zeigen die schichtenweise Begrenzung (Abb. 84). Das wichtige Neue aber ist der nur rein formal richtig zu wertende Braunton, der die wohlerwogen verteilten lichten Farbflecke zusammenkittet und zum Flächenabschluß überleitet. Für die gesamte holländische Malerei wird der neutrale Ton von größter Bedeutung wie er die Entwicklung Brouwers im wesentlichen bestimmt. Denn allmählich dringt er über die ganze Bildfläche und zersetzt auch die blanken Lokalfarben der Figuren.

In diesem neutralen Ton äußert sich der echt barocke Wille, alles Einzelne — Menschen und Dinge — zu untereinander verwandten, zusammenwirkenden Teilen eines umfassenderen Ganzen zu machen. Es ist die Kraft, die Rubens in stürmischer Befreiung den Höllensturz schaffen ließ und in den frühen Apostelköpfen des braunmalenden van Dyck schon eine reife Form gewann. Aber bei Brouwer führt das Einheitsbewußtsein der Zeit zu einer verhängnisvollen Neutralisierung auch des Menschlichen. Anstatt daß die Erkenntnis der Einheit und Gleichheit aller Substanz dem Menschen das höchste Selbstbewußtsein gibt, scheint sie ihn hier ganz auf die Stufe des tierisch triebhaften Daseins herabzudrücken. Als ob der Mensch durchaus den Willen hat, sich in keiner Weise als ein Wesen höherer Bestimmung von der übrigen Schöpfung zu unterscheiden, so zeigt er sich unter der Herrschaft niedriger Triebe oder gar noch gröblicher bei rein animalischer Funktion (Abb. 84). Ungeheuer schwingt das Pendel des Geistes, der, einmal von der anthropozentrischen Weltansicht befreit, das Universum durcheilt, nach verschiedenen Seiten. Das Göttliche und das Tierhafte, das Hohe und Niedrige wird gleichermaßen gesucht. Auch im Bildformat wird ja das feste Maß im Barock aufgegeben, und neben den riesigen Bildflächen der Carracci entstehen die handbreiten Täfelchen Elsheimers. Die Bindung des Brauntons mit den Lokalfarben geschieht bei Brouwer nicht harmonisch. Der grelle Gegensatz fester Farbaggregate bleibt bis in die späteste Zeit hinein bestehen. Er bekundet eine Dissonanz der Lebenselemente, die gegenständlich in den wüsten Schlägereien zum Ausdruck kommt. Auch wo der Mensch handelnd dargestellt wird, ist es ein Handeln unter der Herrschaft der Triebe. Doch bewußt nimmt Brouwer seine Raufszenen nicht mehr ernst und läßt sie stets unblutig verlaufen — im Gegensatz zu Rubens, der, wie die Renaissance noch fast an die Realität des Dargestellten glaubend, naiver alle Schrecknisse gefährlicher Szenen auskostet und dem Beschauer vorsetzt.

Passiv wie die Lebenshaltung der Menschen, die er darstellt, ist im wesentlichen die Haltung des Malers vor der Welt. Ein Brouwer ist vor allem darauf bedacht, den sinnlichen Augeneindruck



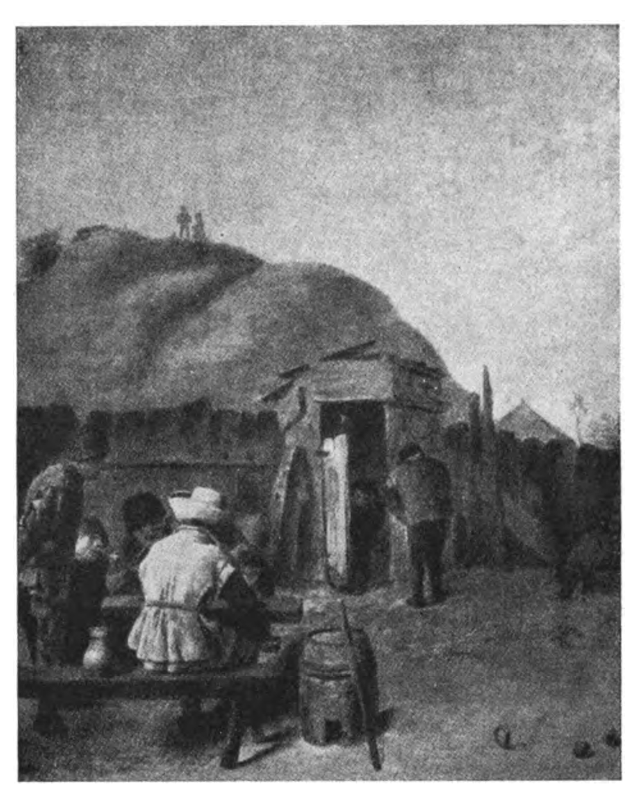


Abb. 84. Adriaen Brouwer, Bauerngelage in einem Hof. Brüssel

aufzufangen und mit sprühender Unmittelbarkeit auf die Fläche zu bannen. Indem der Reiz der Momentanität vollkommen gewahrt bleibt, tritt der Mut und Wille zur letzten geistigen Durcharbeitung des Bildganzen in den Hintergrund. Niemals ist bisher in der vlämischen Malerei die impressionistische Komponente des Barock so stark hervorgetreten.

Noch eigentümlicher und noch schärfer erweist sich dieses aus den Landschaften, die Brouwer in den letzten Jahren seines Lebens malt. Sie bieten in ihrer gegenständlichen Auffassung eine genaue Parallele zu den Figurenbildern. Wie der Künstler den Menschen lediglich in der Wüste eines fratzenhaften Zustandes aufsucht, so wählt er in der Natur beschränkte Winkelchen, kleine Ausschnitte von Dünen, ungepflegte Gehölze mit Hütten, die trostlose Enge und Dürftigkeit atmen. Darin ducken sich die Menschlein, charakterisiert als niedere Existenzen, bedingt und geformt von ihrer natürlichen Umgebung. Sie leben und weben immer mehr mit ihrer Umwelt zusammen, deren dunkle Anonymität und Verworrenheit der Wildnis ihrer Seele entspricht. Auch hier sind indessen formende Elemente in der Bilderscheinung deutlich sichtbar. In der Hauptsache sind es diagonale Helldunkelwellen, die an den Bildrändern mehr oder weniger von Dunkelheit abgefangen werden. Gegenständlich motiviert oft die gewittrige Abendstimmung den dunklen Bildabschluß. Aber noch mehr als auf den Figurenbildern überwiegt die skizzenhafte Flüchtigkeit, die summarische Niederschrift unter der Eingebung eines Augenblicks. In dem Willen des Barock zur Ausweitung über das Nurmenschliche hinaus beginnt die Kraft zur persönlichen Zusammenfassung zu zerfallen. Indem Mensch und Welt im Chaos der Zufälligkeit belassen wird, sammelt sich alle schöpferische Energie des Künstlers auf die farbige Niederschrift, die immer geistreicher und lebendiger gehandhabt wird. Der Bedeutungslosigkeit und Ausschnitthaftigkeit des Gegenstandes scheint der fahrige Impressionismus mit der Zufälligkeit und Unberechenbarkeit des über die Fläche zuckenden Pinsels im innersten Wesen zu entsprechen (Abb. 84 und 92).

Brouwer lebte in der Welt, die seine Bilder darstellen. 1605 oder 1606 in Oudenaarde geboren, entlief er früh dem Vaterhause und wanderte nach Holland, wo er Schüler des Frans Hals wurde oder jedenfalls mit dessen Kunst in enge Berührung trat. 1625/26 war er in Amsterdam, 1626 in Haarlem. 1631/32 kehrte er wieder nach Vlandern zurück und wurde Meister in Antwerpen. 1633 saß er in leichter Haft auf der Zitadelle Antwerpens, wo er in dem Gesellen des Festungsbäckers, Joost van Craesbeeck, einen gelehrigen Schüler fand. Bis zu seinem Tode 1638 arbeitete er in Antwerpen. Wenn Rubens ihn hochschätzte und sich sogar von ihm anregen ließ (S. 50), wird Jordaens noch mehr gewußt haben, was er an dem genialen Bohemien hatte, verstand er es doch meisterhaft, Brouwersche Einfälle für seine großen Gemälde zu verarbeiten.

Nach seinen ersten Arbeiten, auf denen er in der Art der Nachfolger des alten Brueghel Figuren vereinzelt in

Straße oder Landschaft verteilt, ballt Brouwer maßlos karikierte, verhutzelte, gnomenhafte Menschen zu festen Knäueln von einheitlichem Umriß zusammen. Grelle Lokalfarben, die vornehmlich ins Fuchsigrote und Violette spielen, werden auf der Schule (Berlin) schon von dem leicht hingestrichenen Braunton umrahmt, der den Innenraum angibt. Dann lockert Brouwer die Gruppe und verteilt auf den Bauernkneipen in Amsterdam, Rotterdam, Schwerin, Basel, Paris-Sml. Schloß (S. 95), Cassel die besser proportionierten, bisweilen jetzt langbeinigen, immer noch höchst derben Zechkumpane in freierem Durcheinander über die Fläche hin. Der Gedanke der Ordnung, Übersichtlichkeit, das Recht der Einzelpersönlichkeit ist in den Gesichtskreis Brouwers getreten. Ohne Zweifel hat hier das Studium der südlichen Kunst eingesetzt. Die Farbtöne Rosa und Violett bevorzugt er weiter. Dem Innenraum und seinen primitiven Geräten wendet er sorgfältigere Ausführung zu, die sich bis zum stillebenhaften Zurschaustellen von Kannen, Krügen und ähnlichem Gerät entwickelt.

Ist Frans Hals' auch großer Anteil an der Konzeption der derben lebhaften Gesichter und Gesten zuzuschreiben, so darf doch der Anteil des Südens nicht vergessen werden. Der frühe Zahnbrecher (Amsterdam-Sml. Komter), der Mandolinenspieler (Bode, Abb. 50), manche Bilder mit kartenspielenden Gesellen weisen auf Caravaggio und seinen Kreis hin. Der Zahnbrecher läßt sich mit dem hier abgebildeten Rombouts (Abb. 61) vergleichen. Die im Caravaggiokreise oft vorkommende Type mit der Brille (Abb. 61 links) hat Brouwer auf einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett notiert (Bode, Abb. 37). Die Richtung Caravaggios war weit verbreitet, und auch Hals hatte die genaueste Kenntnis von ihr. Wie aber kam Brouwer zu der tonigen Darstellung des Innenraums? In Vlandern hat er keine Vorgänger, auch von Hals konnte er das nicht lernen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein Vlame hierin schöpferisch gewesen ist, wo der Vlame von Natur aus auf die lebhafte Äußerung des Menschen angelegt ist. Für Holland war die Innenraumdarstellung ebenso neuartig, obwohl sie später so erfolgreich gepflegt werden sollte. Brouwer hat aber einen Vorgänger, der an erster Stelle zu erwähnen ist, das ist Adam Elsheimer, mit dem ja auch Jordaens in naher Beziehung stand. Elsheimers Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon und Baucis (Dresden) bringt schon die Hauptmomente Brouwerscher Kunst: den Dunkelraum in der schichtweisen, parallel zur Bildfläche gehenden Aufteilung, Profilfigur und breitbeinig hockende Frontalgestalt, wie sie Brouwer zusammen und als Einzeltypen oft malt (Frankfurt, Berlin u. a.), die Erweiterung des Raumes auf einer Bildseite, wo eine neue Figur auftaucht, das Stilleben im Vordergrunde, der dominierende Farbfleck eines hellen Tuches. Auf dem schon erwähnten Zeichenblatt in Berlin ist eine Figur mit geringer Veränderung nach dem Elsheimerschen Merkur gefertigt. Auch ein Jungenreigen desselben Blattes scheint von Elsheimer zu stammen. In dieser frühen Periode tritt bei Brouwer noch ein Motiv auf, das stark an Elsheimer gemahnt, der Kamin mit Holzfeuer in einer Bildecke. Auf Zeichnungen Elsheimers, dem Satyr beim Bauern und Skizzen zu Philemon und Baucis (Frankfurt), kommt er vor. Der Pfannkuchenbäcker Brouwers (Philadelphia, Sml. Johnson) weist zurück auf Elsheimer und vor auf Jordaens, bei dem auch zuweilen ein seitliches Feuerbecken auftritt (Tafel VII). Noch ein Großer ist zu diesem Kreis zu ziehen, Rembrandt. Wer Brouwers Bauern am Kaminfeuer (Privatbes. Bode Abb. 35) mit Rembrandts Opfer Manoahs zugleich sieht, wird sich dem Eindruck nicht entziehen können, daß beiden ein gemeinsames Bild vorschwebt, falls Rembrandt nicht unmittelbar das banale Bild Brouwers für seine vertiefte Darstellung benutzt. Brouwers Pfannkuchenbäcker hat Rembrandt für eine Radierung verwandt.

Nicht in der wüsten Schenke findet Brouwer die Hauptmotive seiner Bilder. Auch er verarbeitet wie die gesamte nordische Malerei die Kunst Italiens, die, anscheinend vermittelt durch den oberitalienischen Kreis um Elsheimer, dem Norden zuströmt. Wer dächte bei Brouwer an Tizian? Und doch ist die Hauptfigur des frühen Baseler Bildes die gering veränderte Hökerin von Tizians Mariä Tempelgang in der Akademie zu Venedig. Und der Schläfer der Rotterdamer Galerie, der so starr vor den bacchantisch tobenden Genossen liegt, er ist kein Erlebnis eines scharfen Saufabends. Das Erlebnis hatte Brouwer vor dem Tizianschen Bachanal (Madrid), wo in der einen Bildecke eine venusartige nackte Frauengestalt vor den Bachanten ruht, die Wein schenken, das Gesicht im Krug vergraben, ein Gefäß hochhalten wie auf dem Brouwerschen Bilde. Die Beziehungen dieses Bildes zu Jordaens sind schon berührt worden (S. 95). Wieder ist Rembrandt in diesen regen Kräfteaustausch hineinzuziehen. Das Brouwersche Bild benutzt Rembrandt bei der Konzeption seiner Anatomie von 1632, wobei er die Haltung des auf der Bank liegenden Mannes fast genau übernimmt, an den auch bei Brouwer schon das Messer gesetzt ist. Auch die Bildform Rembrandts ist durchaus bei Brouwer vorgebildet. In der Helligkeit des Liegenden sammelt er die verstreuten Lichtflecke der Köpfe und rundet auf der einen Seite die Bildfläche durch die Scheite ab wie Rembrandt durch das aufgeschlagene Buch. Dasselbe Formmotiv, durch eine Horizontalfigur die Vielheit der Gestalten zusammenzufassen, ist auf dem Amsterdamer Kneipbild mit der hingesunkenen betrunkenen Frau angeschlagen. Auch hier habe ich den Verdacht, daß Brouwer ein klassisches Vorbild umbildet, vielleicht Tizians Danae (Madrid). Mit Sicherheit läßt sich eine solche bewußte Umbildung eines idealeren Bildes auf dem Bauernstreit (Amsterdam) feststellen. Die Hauptfigur, die noch auf einem anderen Raufbild vorkommt (Bode, Abb. 58), gleicht





85. Brouwer, Die Operation am Rücken. Frankfurt

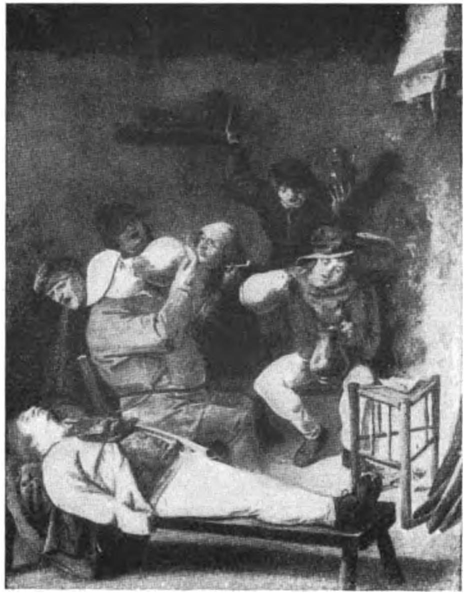


Abb. 86. Adriaen Brouwer, Der Schläfer in der Schenke. Rotterdam



85a. Rembrandt, Bathseba im Bade. Rennes (1632)



Abb. 87. Rembrandt, Die Anatomie des Dr. Tulp. Haag (1632)



Abb. 88. Adriaen Brouwer, Bauern in der Schenke. Wien, Sammlung M. Kellner (um 1630)

der Eckfigur auf dem Dyckschen Bilde Simson und Delila (Wien), nur anders angezogen hat sie Brouwer. Bei näherem Zusehen erkennt man noch andere Motive wieder, z. B. wie der Hauptfigur über den Arm gegriffen wird. Damit erweist sich auch die späte Datierung des Dyck, die man neuerdings annimmt, als falsch, denn das Brouwersche Bild gehört den zwanziger Jahren an. Das interessante Bewegungsmotiv — Gegenrichtung von Kopfhaltung und Armbewegung bei vorgestrecktem Fuß — scheint Brouwer ebenfalls von Tizian zu haben. Die hl. Margareta, vorher noch der Bachus (beide Madrid) zeigen das Motiv, das in Raffaels Galatea (Rom, Farnesina) und Michelangelos Jonas (Rom, Sixtina) schon angeschlagen ist, entschieden ausgebildet.

Brouwer entwickelt sich klar und organisch. In seinen letzten holländischen Jahren, die er wahrscheinlich in Haarlem zubrachte, und seiner ersten Antwerpener Zeit lockert er die Zusammenballung der Figuren weiter auf, vermindert er ihre Zahl, baut sie zur klassischen Dreiecksgruppe zusammen und bildet damit die für ihn typische Bildform aus, wie sie eingangs charakterisiert wurde. Zu dem Umkreis des Münchener Bildes Abb. 83 gehören noch die Dorfbaderstube (München), Raufszenen (München und Dresden), die Schlägerei am Faß (München, Berlin-P. Cassirer, die Raucher (früher Brüssel, Herzog von Arenberg), der jubelnde Wirt mit Zechern (Abb. 78). Die Raucher (Abb. 88) weisen wieder auf die Verbindung Brouwers mit Oberitalien. Brouwer hält sich eng an die drei Zecher von Jan Lys (Abb. 89), der damals schon ganz andere Bahnen eingeschlagen hatte, und Jordaens schließt sich an (Abb. 91). Bisweilen konzentriert sich Brouwer auf eine charakteristische Figur, den eingeschlafenen Wirt (München), den eingeschlafenen Zecher (London, Wallace Coll.), — wiederum wie bei Elsheimer Profil- und breitbeinige Frontalfigur. Neben solchen Bildern, die dem Innenraum großen Anteil geben, entstehen Halbfigurenbilder, oft Gruppen von drei Figuren um ein Stückchen Bank oder Tisch (früher Paris - Sml. Rothan, Brüssel-Sml. Stokvis u. a.).



Abb. 89. Jan Lys, Soldaten in der Schenke. Haag, Bredius (um 1620)





Abb. 90. Adriaen Brouwer, Unangenehme Vaterpflichten. Dresden



Abb. 91. Jakob Jordaens, Bohnenfest. Aquarell. Antwerpen, Museum Plantin Moretus, um 1640

Brouwer vereinigt sie zu Folgen der sieben Todsünden oder der fünf Sinne (München), zu welch letzterer die Unangenehmen Vaterpflichten (Abb. 90) und der Junge mit dem Vogel (Abb. 79) gehören, die beide Jordaens verwandt hat (Abb. 80, 91).

Während der neutrale Ton durch die leuchtenden Farbflecke der Figuren wächst, Brouwers letzter Periode das Gepräge gebend, klingt das schon gemilderte groteske Gebaren der Menschen weiter ab. Das Gegensätzliche mildert sich formal und inhaltlich. Der späten Zeit gehören an: der im Stoff jordaensartige Meistertrunk (Berlin, Sml. Simon), die kartenspielenden und würfelnden Soldaten (beide München), letztere anklingend an Caravaggios Falschspieler in Dresden, die kartenspielenden Bauern (Farbtafel), die Kneipszene mit dem Mönch (München), das Pärchen in der Schenke (London, Nat. Gal.), das in der dreiteiligen Raumbildung besonders auffällig an Skizzen Elsheimers zu Philemon und Baucis (Frankfurt) erinnert, die Dorfpolitiker (Paris, Sml. Schloß), auf dem die für Brouwer seltsam vornehme Gestalt der Alten ebenfalls durch das Elsheimersche Bild angeregt erscheint, das Bauernquartett mit dem einmal menschlicher anmutenden Motiv der Mutter, die ihr Kindchen füttert, und ähnliche Bilder. Trotz der tonigeren Behandlung hat es den Anschein, als ob der Künstler die Menschen wieder zur festeren, kompakten Gruppe zusammenschließen will und den Umgrund eintöniger darumlegt. Damit stände die Eigentümlichkeit in Verbindung, daß Brouwer auf den Rauchern (New York, Sml. Friedsam), auf denen er einen Kopf aus dem Bilde des Frans Hals, das lustige Trio (früher London, W. A. Fletcher, Klass. d. Kunst, S. 28), verwendet, sowie der Kneipszene mit dem Mönch (München) den Innenraum aufs äußerste reduziert. Die Gestalten auf der Fußoperation (Haag, Sml. Preyer), des weinprobenden Wirts mit seiner Gattin sind auch viel fester als früher gemalt. Vielleicht das Beste leistet Brouwer jetzt in Halbfigurenbildern, auf denen nur der Mensch und seine Physiognomie spricht, der bitteren Medizin (Frankfurt), dem Lausknacker bei der Kerze (New York, Historical Society), dem Raucher (Paris), dem Selbstbildnis (Haag) und vor allem in den Dreiergruppen der Fuß- und Rückenoperation (beide Frankfurt). In der Rückenoperation sammelt Brouwer außergewöhnlich beherrscht die hellsten Bildteile (Hemd und Schulter des Operierten) auf die Mitte der grünlich grauen Fläche. Diese Halbfigurenbilder, die wohl den Höhepunkt seines Schaffens darstellen, gehen auf den Caravaggiokreis zurück. Der hl. Johannes von Jan Lys (Bassano, Sml. Zanchetti) ist der Rückenoperation verwandt. Brouwer ist jedoch in diesem Fall nicht von Lys inspiriert, sondern hat sein Bild nach der Bathseba Rembrandts gearbeitet (Abb. 85 und 85a).



Abb. 92. Adriaen Brouwer, Hütte am Meer. Leipzig

Um so erstaunlicher ist dieses Interesse für die bildfüllende Menschengestalt, als in diesen Jahren, etwa seit 1632, Brouwer die Landschaft zu pflegen beginnt. Nach dem außerordentlich einheitlich graugrünen Bild der Kegler (Abb. 84), wo zwei Menschlein auf der Düne wie Schemen erscheinen, malt er die zechenden Bauern im Gehöft (Wien, Sml. Dr. Singer) in tieferen wärmeren Farben. Während aber hier die Hütten um die Mittelszene bühnenhaft herumgestellt sind, schummert auf dem Leipziger Bilde (Abb. 92), wo nur ein Winkelchen des vorigen Bildes herangezogen ist, das reiche Erdleben und krüppelige Baumgewächs mit dem Himmel in rötlich warmen Farben ineinander, daß Mensch und Tier sich kaum herausheben. Bei allem flüchtigen Hinstreichen tritt doch eine kompositionelle Ordnung hervor. Auf den Kegelspielern an Bauernhütten und dem Hirt am Wege (beide Berlin), die Rotgelb zu Graugrün stimmen, sammelt Brouwer goldfarbene Helligkeit zur mittleren Diagonale. Ein gewisser Gegensatz, der auf den Figurenbildern zwischen Mensch und Hintergrund besteht, ist auch hier fühlbar· der Himmel ist mit deckendem Weiß behandelt, auf den übrigen Bildteilen die braune Untermalung ausgenutzt. Noch mehr drängt Brouwer auf den wolkenschweren Mondlandschaften (Berlin und Amsterdam - Sml. Goudsticker), der Dünenlandschaft innerhalb einer Blumenguirlande des Daniel Seghers (London, Bridgewater Gal.), der Dämmerung am Walde (Paris, E. Warnecks Erben) und vor allem der großen Landschaft mit Fischern (London, Grosvenor House) zu einer Konzentration der Helligkeit und zum dunkleren Abschluß des Bildes hin. Was man darin als Stimmung, als Wahrheit in der Beobachtung des atmosphärischen Lebens zu rühmen findet, etwa wie sich in mannigfaltigen ungewissen Tönen das Licht durch die schweren Wolken kämpft, das sind, rein formal gesehen, auch idealistische Momente, die gegen die impressionistische Zufälligkeit einer Naturabschrift ankämpfen, ohne durchzudringen.

Gewisse widersprechende Züge in der spätesten Phase Brouwers würden leichter ihre Deutung finden, wenn man einen Analogieschluß auf Grund der langsameren und klarer sichtbaren Entwicklung des Rubens wagte. Auch bei Rubens lockerten sich mit Eindringen landschaftlicher Elemente die anfangs dicht geballten Menschengruppen, um schließlich, während die Landschaft als selbständige Gattung sich ablöste, wieder bildfüllend über die Fläche zu wachsen. In Bezug auf die reine Bildform war damit ein Nachlassen des idealistischen Konnexes der Teile verbunden. So scheint auch in der letzten Zeit Brouwers die Festigung der Figurengebung mit der vollständig nervösen Auflockerung und Flüchtigkeit Hand in Hand zu gehen. Die Welt schwindet, wenn der Künstler sein Augenmerk auf die Menschen richtet, die Ausweitung läßt nach. Die passive, impressionistische Aufnahme der Natur gewinnt ausschließlicher die Oberhand. Der Dualismus, der sowohl bei Rubens als auch bei Dyck zwischen 1630 und 1640, also in ihrer Spätzeit, hervortrat, wird selbst bei dem jungverstorbenen Kleinmeister fühlbar.

Gleichzeitig mit Brouwers menschenunwürdigen Stoffen kommt eine gegenständlich entgegengesetzte Art der Sittenschilderung auf. Statt der verkommenen Geschöpfe, die wüstes Trinken und Rauchen als animalische Befriedigung in ihrem ärmlichen Dasein suchen, erscheinen prunkvoll gekleidete Menschen, die bei ihren gesellig harmlosen Vergnügungen Form und Anstand bewahren. Auch hier weitet sich machtvoll die Welt um den Menschen. Aber statt der Dünen, die ihn in ihre trostlose Öde aufsaugen, umgibt ihn Schloßterrasse und Park, die Ausstrahlungen seines formenden Willens sind. Die Sucht nach der wilden chaotischen Natur zeugt von Romantik. Es liegt darin ein Zurück zur Natur, das die Natur als eine ewig rätselhafte, dem Menschen grauenhaft



Adriaen Brouwer, Kartenspielende Bauern in der Schenke.
München, Aeltere Pinakothek.



93. Frans Francken II, Der verlorene Sohn. Karlsruhe

fremde Macht fühlt. Die sogenannte Vergewaltigung der Natur im Park, der gleichzeitig mit den Bildern auch in der Tat geschaffen wird, zeugt von einer viel höheren Einsicht und Naturverbundenheit. Denn hier versteht der Mensch unter Natur nicht mehr das willkürlich Wuchernde, sondern die organisierende Kraft, das Lebensprinzip, das unerschöpflich organische, unendlich kunstvoll ineinandergreifende Formen gestaltet. Das Gesellschaftsbild geht auf die Familie der romanisierenden Francken zurück (S. 21), wo es noch in die Erzählung vom Verlorenen Sohn eingekleidet wird. Erst Rubens, wenn er auch immer noch verworrene Gehölze malte (S. 45), gab durch seinen Liebesgarten diesen Darstellungen den menschlichen Sinn: Die optimistische Lebensstimmung, die alles, was Natur und naturangemessene Kultur dem Menschen an verfeinertem Genuß des Daseins gewährt, von Grund aus bejaht.

Formal werden besonders in den Innenraumdarstellungen die bunten Farbkomplexe von neutralem Ton aufgefangen und umgeben wie bei Brouwer. Denn auf der ganzen Linie siegt gegenüber der rationalen Trennung und Gegensätzlichkeit der Renaissance die überlegene, versöhnende Bindung und Angleichung. Wo die Gesellschaftsszenen in die freie Landschaft verlegt werden, herrscht das Diagonalschema, das das Bildganze durch eine Diagonale in ein dunkleres, von Helligkeiten unterbrochenes, und ein helleres Dreieck teilt (Abb. 94). Für die Landschaftsdarstellung hatte Elsheimer dieses Schema gewonnen, und Rubens hatte es in seiner schönen Nausikaalandschaft von ihm übernommen. Auf die Bedeutung dieser Bildform wird bei der holländischen Landschaftsmalerei noch zurückzukommen sein (S. 122 f. Vgl. Abb. 94 u. 104). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verbindet sich mit diesem unsymmetrischen Schema, das die Bildhälften verschieden mit Hell und Dunkel belastet, dunklere Einrundung an den Bildkanten und ausgewogenere Verteilung in der verschiedensten Weise (Abb. 95).

Das Spätwerk des Frans Francken II. (Abb. 93) mischt Neues mit Altem. Die Flächenordnung des im Einzelnen noch harten und bunten Bildes neigt schon zum Diagonalismus einer durchs Bild geführten Dunkelheit.



94. Jan Hulsman, Gesellschaft auf der Schloßterrasse. Nürnberg

Die Gestalt- und Gruppenbildung hat sich gegenüber den früheren Werken stark geändert. Die Menschen sind plumper proportioniert, Schrägwendungen verbinden sie miteinander, während früher beziehungslose Nebeneinanderreihung in parallelen Senkrechten herrschte. Mittelalterlich noch umspielen den Hauptvorgang viele Episoden aus dem Leben des Helden, die in einem nicht kontinuierlich entwickelten Landschaftsgrund verteilt sind. Auch der unbedeutende Christoph van der Lamen (um 1615—1651), dessen schlanke Figürchen sich anfangs in weiter Räumlichkeit verlieren (Kopenhagen), sucht auf seinen Bildern in Hannover, Gotha, Riga, Darmstadt, vor allem den Bildern der Sml. Mansi in Lucca die Fläche bewegter auszugestalten. Besser gelingt es Jan Hulsman auch in formaler Hinsicht die Übereinstimmung von Landschaft und daseinsfrohen Menschen herzustellen (Abb. 94). Hulsman bedient sich des reinen Diagonalschemas. Er versteht es noch nicht, die sich senkende Diagonale zur zwingenden Tiefenillusion zu benutzen. Die Figuren verteilen sich in verstreuten Gruppen über die Fläche hin, wobei die gegeneinandergeführten Schrägwendungen bindende Funktion haben. Lamens Schüler, Hieronymus Janssens (1624—1693), der wegen seiner zahlreichen Darstellungen von Tanzgesellschaften den Beinamen „der Tänzer" erhielt, ist der Hauptvertreter des Genres (Lille, Dünkirchen, Braunschweig). Sein Spätwerk in Paris (Abb. 95, ein ähnliches in Brüssel) stellt die reifste Lösung dieser Aufgabe in der vlämischen Malerei dar. Stück um Stück führen von einer Bildseite aus die Figuren in die Tiefe hinein, die sich ins Unabsehbare verliert, während ein gewichtiges Paar den Gegenpart auf der anderen Bildhälfte halten muß. Der Gesamtton ist ein etwas rauchiges, öliges Gelbgrau, innerhalb dessen sich von der größten Helligkeit des Himmels aus die Töne nach den Bildrändern zu in violetten und grauen Schattierungen dunkler abstufen und den ovalen Abschluß herstellen.

An dieser Stelle ist noch einmal Gonzales Coques (S. 77), der seine Familiengruppen in den Park und auf die Terrasse stellt (Abb. 59), zu erwähnen. Von ihm abhängig unter Aufnahme holländischer Elemente ist Charles Emanuel Biset (1633—gegen 1700), dessen Hauptwerk, der Apfelschuß aus der Legende von Wilhelm Tell, aufgeführt vor der Antwerpener Armbrustschützengilde (Brüssel), wieder zu Tizian hinführt. Biset sowie Schubert von Ehrenberg (um 1637—1676), der die Architektur malte und Immenrat, der die Landschaft dazu gab, alle haben einen Stich nach Tizians Mariä Tempelgang (Venedig, Akademie) beim Zeichnen vor Augen, wobei die Farben besonders im Architektonischen fade grünlich und blaugrau geraten.

Die Schlachtenmaler, unter denen Pieter Snayers (1592—1667) und der in Genua lebende Cornelis de Wael (1592—1662) hervorragen, knüpfen an die älteren panoramaartigen Landschaftsdarstellungen an und beginnen die übereinandergelegten Schichten des alten Farbendreiplans durch Bäume zusammenzuzwingen und einzukurven. Der Gruppe gehört Pieter Meulener (1602—1654) und als reifster Vertreter Frans van der Meulen (1632—1690) an. Seine Schlachtenbilder und Reisezüge, die in Paris, Cassel, Dresden und anderen großen Galerien zu finden sind, verschmelzen in wohllautenden Kurven und sanften farbigen Übergängen bei ausgewogener Ver-



95. Hieronymus Janssens, Gesellschaft im Park. Paris

teilung von Hell und Dunkel die Vielheit der Menschen mit der Landschaft. Zu ihnen gesellt sich, in der alten Manier nebeneinander ordnend, Frans Duchatel (angebl. 1625—1694) und der freier gruppierende Robert van den Hoecke (1622—1668), von dessen Feldlagern, Kriegsszenen und Festen (Wien, Petersburg, Dünkirchen) sich auch in den Motiven ein Faden zu frühen Arbeiten Watteaus schlingt.

Die Darstellung froher Gesellschaften greift allmählich unter den eigentlichen Nachfolgern Brouwers, Joost van Craesbeeck, Teniers, den Ryckaerts, in zweiter Linie Tilborch, Hellemont und anderen um sich. Diese Meister arbeiten sich anfangs so stark in die Art Brouwers hinein, daß ihre Werke zeitweise von jenen des Vorbildes kaum zu unterscheiden sind. Mit der Änderung der rohen Stoffe drängen sich indessen sentimentale und moralisierende Züge hervor, die noch einmal die ganz im Sinnlichen aufgehende Gestaltungskraft eines Brouwer vorteilhaft hervorheben.

Craesbeeck (um 1605—vor 1661) malt anfangs groteske Bauerntypen (Berlin, Brüssel-van Gelder) in der fahrigen Manier seines Meisters, neben dem die eintonige Wirtshauszsene (Haarlem) ebenbürtig steht. Auch der Streit im Keller (Antwerpen), Frauen und Soldaten (Wien), die beiden Alten und der Tod (Gotha), die Malerateliers (Paris und Brüssel-Arenberg) arbeiten mit Brouwerschen Mitteln. Dagegen bekennt sich Craesbeeck mit der Rhetoriker-gesellschaft (Brüssel), der lustigen Gesellschaft (Wien, Liechtenstein) und dem Wirtshausbild (Antwerpen), das in seiner schaubudenhaften Aufdringlichkeit mit moralischem Einschlag abschreckend scheußlich wirkt, zu starken Lokalfarben und schließt sich an die holländische Feinmalerei an. Biblische Stoffe, der Ecce homo (Brüssel, Gelder) und der bethlemitische Kindermord (Linz, St. Florian) stehen im Zeichen Rembrandts, desgleichen der Schloßhof (Brüssel, Sml. Cardon). Eine Architekturwand führt schräg in den Bildraum und die Fläche wird nach dem Rahmen zu abgedunkelt. Endlich schwindet jede künstlerische Ökonomie. Die vlämische Bauernwirtschaft (Wien), der Ehekontrakt (Madrid), lassen in ihrer gleichmäßigen Beleuchtung und den gleichwertigen Lokalfarben Craesbeeck wie viele der unbedeutenderen niederländischen Künstler bei einer genrehaft illustrativen Malerei enden. Noch schneller kehrt sich David Ryckaert III (1612—1661) nach seiner Bauernstube (Dresden 1633), auf der schon der größte Platz einem Stilleben gewährt ist, von der Art Brouwers ab. Wenn er auf seinen Schuster- und Alchymisten-

werkstätten wenige Menschen im Innenraum darstellt, so sind es bürgerlich behäbige Typen und der bei Brouwer so geistreiche Farbenauftrag ist fest und deckend geworden. Bis zum Überdruß kehrt ein Alter mit breitem kahlköpfigem Schädel, der wohl erst durch den Einfluß von Köpfen Caravaggios zum Kahlkopf wurde, und eine grinsende alte Frau wieder. Neben einfacheren Bildvorwürfen, dem Dorfnarren (Berlin) und den Kinderspielen (Erlangen), häuft er in primitiver Weise Rühr- und Bordellszene mit dem unvermeidlichen Stilleben auf ein Bild zusammen (Wien). Seine Hauptwerke, die musizierenden Gesellschaften in Wien, Liechtenstein mit Motiven Jordaens' und das anmutigere in Rom, Doria, geben den Menschen durch Innenraum oder Landschaft zwar reichlich die neutrale Bildfläche, drängen aber die Figuren selbst zu einer kompakten Masse zusammen. Hierin unterscheidet sich Ryckaert von Aegidius Tilborch (um 1625—1678), Schüler des Teniers, der auf seinen an Coques anschliesenden Familienbildern (Brüssel, Haag, Rotterdam, Gent) die Figuren in Abständen steif und starr nebeneinanderreiht, ohne daß die dabei beobachtete auf- und absteigende Kurve einen Zusammenhang schafft. Viereckige Rahmen und Fenster vollenden die rationale Bildstruktur. Die Wärme goldroter Töne des Coques verliert sich, Schwarz wird reichlich verwandt. Hier ist die vlämische Neigung zur Bewegung gänzlich verleugnet. Es herrscht die stilllebenhafte Auffassung des Menschen im Raume, die in der holländischen Malerei bei Terborch, Metsu, P. de Hooch mit feineren malerischen Mitteln bewältigt ist. Unter seinen Bauernfesten hat die Dresdener Hochzeit noch am meisten diagonale Bewegtheit (andere in Lille, Wien, Petersburg). Kleine Einzelfiguren, die die fünf Sinne verbildlichen sollen (Brüssel) trägt er mit starken, auf Rot, Weiß, Blau gestimmten Lokalfarben vor dunklem Hintergrund auf. Auch Matthäus van Hellemont (1623— nach 1679) reiht sich mit seinen Bauernbildern, Alchymistenwerkstätten und ähnlichen Vorwürfen hier ein (bezeichnete Bilder in Braunschweig, Budapest, Douai, Kopenhagen, Lille, Mannheim, Stockholm).

Der weitaus populärste, vielseitigste und fruchtbarste der vlämischen Genremaler ist David Teniers (1610—1690). Bei weitem nicht so zupackend wie Brouwer und ungleich in der künstlerischen Qualität handhabt Teniers doch im allgemeinen mit Sicherheit die feinen Mittel des reifen Barock, die abgewogene Verteilung der Farbaggregate und Helligkeiten auf beiden Bildseiten innerhalb des oft etwas schmutzigen Brauntons, der an den Bildkanten vorherrscht.

In seinen Anfängen hängt Teniers sowohl mit dem phantastischen Breughelkreise, aus dem seine Grotten- und Spukbilder herstammen, als auch mit den Malern der vornehmen Gesellschaft in der Art eines Lamen zusammen (Waldlandschaft mit Räubern in Berlin, Gesellschaftsbilder in Brüssel, Berlin, München). Seit 1633 wirkt übermächtig die Art Brouwers auf ihn ein. Er nimmt die lockere, fahrige Manier an und erkennt den Reiz dunkler Kneipstuben, aus denen die farbigen Lumpen wüster Gesellschaft herausleuchten (Cassel, München, Stockholm, Mannheim u. a.), folgt seinem Vorbild auch in dem weiteren Zurückdrängen der Lokalfarben durch grauen Einheitston (Madrid, Budapest, London-Bridgewater Gal.). Indessen gelingt es ihm nicht, die Menschengestalt in angespanntes Handeln zu versetzen. Ihm steht ganz und gar nicht die Fähigkeit zur Innervation in die Bewegung des Körpers zu gebote. Plump und eintönig steif bleiben stets seine Gestalten, die er stillebenhaft nur als Farbflecke interessant auszugestalten weiß, eine Neigung, die sich auch in der reichlichen Berücksichtigung des stillebenhaften Beiwerks ausdrückt. Dieser Zug rückt ihn noch näher als Brouwer an die holländische Malerei. Dagegen entwickelt Teniers aus dem Geiste Brouwers heraus eine Art neuer Bildgattung, die Kirmesfeste im Freien, die zu den beliebtesten seiner Bilder zählen (Abb 96, andere in Madrid, Berlin, Dresden, Paris). Anfangs bindet Teniers die braune Dunkelheit spitzgiebelig silhouettierter Häuser, von denen sich die rotvioletten, grünen, lichtbraunen Kleider und als Dominante ein weißes Hemd der tanzenden und trinkenden Bauern abheben, mit der Dunkelheit des Vordergrundes zu diagonal die Bildfläche durchquerenden Helldunkelwellen zusammen. Die Menschen werden vom Landschaftlichen aufgesogen, die Stimmung ist, der impressionistischen Form korrespondierend, animalisch dumpf wie bei Brouwer (Berlin). Im fünften Jahrzehnt verliert sich die tonige Einheit des Bildes und die dumpfe Stimmung im Gegenständlichen. Der Aufbau wird fester, symmetrischer, und kräftige Farben gewinnen die Oberhand über die neutralen Töne. Nun wird auch das Betragen des ländlichen Volkes gemäßigter, ostensibler. Schließlich wird der Stoff sentimental aufgefaßt und der Reiz des Gegensatzes zwischen feiner Kultur und urwüchsiger Natur ausgekostet: der Schloßherr und seine Gesellschaft ergötzen sich freundlich an dem ländlichen Treiben; die Karosse wartet, und wo ehedem als seitlicher Ausblick im Bilde die öden Dünen in den grauen Luftton übergingen, ragen jetzt die Türme eines Schlosses vor cuypisch goldenem Abendhimmel empor (Abb. 96, Dresden, Madrid, usw.) Teniers' persönliches Dasein war inzwischen auch aus der Anonymität herausgewachsen. Seit 1651 war er Hofmaler in Brüssel, seit 1662 Besitzer eines Landschlosses zwischen Brüssel und Antwerpen, Gründer einer Akademie und schließlich geadelt.





Abb. 96. David Teniers, Kirmes. Brüssel (1652)

Als mit Beginn des fünften Jahrzehnts Teniers' selbständige Schaffenskraft erwacht, wendet er sich den verschiedensten Bildgegenständen zu und schöpft schnell alle Möglichkeiten innerhalb der Grenzen seiner Natur aus. Er malt Wachtstubenbilder, auf denen noch oft altertümlich die Befreiung Petri im Hintergrunde erscheint (Dresden, Amsterdam, Petersburg usw.), unter anderen Spukszenen viele Versuchungen des hl. Antonius (Berlin, Dresden, Lille, Madrid), Küchenstücke (Haag, Petersburg), Alchymistenwerkstätten (Düsseldorf, Dresden), seltener mythologische und religiöse Darstellungen (Wien, Frankfurt, Madrid), Scherzstücke, auf denen Affen oder Katzen sich wie Menschen gebärden (Braunschweig), Bildergalerien (München, Wien, Brüssel), Bildnisse und Landschaften (Berlin, Dresden, Wien, Brüssel). Überall verarmt Geste und Bewegung des Menschen zugunsten einer stillebenhaften Auffassung, und alles Leidenschaftliche und Exaltierte verliert sich in spießbürgerlicher Behaglichkeit. Die Bauern betragen sich bürgerlich gesittet, ihr Aufenthaltsraum wird wohnlich. Das Geschlecht der Ärzte und Alchymisten wird harmlos. In den Spukszenen klingt das einst so fürchterlich dargestellte Dämonische nur noch als behagliches Gruseln nach, wenn der alte Antonius ängstlich zu der stattlichen, bis zum Hals bekleideten Bürgersfrau als der Versucherin herüberblickt, in den Ecken gassenjungenhafte Gnomen hocken und in der Luft ein betrichterter Gnom, den Leib durch ein Bierseidel verpanzert, sein froschartiges Gegenüber mit einer Astgabel aufspießt. Die Verteilung der blanken Farbflecke, die Abwägung von Hell und Dunkel auf den beiden Bildhälften wird dabei primitiver und der Zement des Brauntons vermag immer weniger die arg verstreuten Blöcke starkfarbiger Aggregate zusammenzuhalten. Und während die Lokalfarben zusammenhangloser in dem neutralen Ton herumschwimmen, vermehren sich die anekdotischen Züge, die viel zur allgemeinen Beliebtheit des Meisters beigetragen haben. Auch die Landschaften, mit denen Teniers an Elsheimer (die Mondscheinlandschaft in Dresden) und Brouwer anschließt (großformatige in Dulwich), werden heller, aber leerer und eintöniger (Berlin). —

Die Darstellung der reinen Landschaft tritt in den Hintergrund. Das stille Zusammenweben der Dinge in der räumlichen Ferne scheint dem lebensfrohen, körperliche Nähe suchenden Vlamen desto weniger zu liegen, je mehr das Jahrhundert die reifen malerischen Mittel dazu an die Hand gibt. Jan Wildens (1586—1653) und Lukas van Uden malen auf Figurenbildern des Rubens Vordergrund und landschaftliche Durchblicke in den kalten blaugrünen Farben der frühvlämischen Landschaft. Jan Wildens, der gegen 1620 von Italien zurückkehrt, entwickelt große Fertigkeit in der Behandlung des Baumgestrüpps im Vordergrunde. Wie er auf seiner großformatigen Landschaft mit dem Jäger (Dresden 1624) den hellen Erdfleck von der dunklen Vegetation scheidet, auf der anderen Seite dagegen die Gestalt des Jägers dunkel gegen hellen Landschaftsgrund setzt, alles innerhalb eines licht-



Abb. 97. Cornelis Huysmans, Landschaft

grauen Gesamttones, das verrät eine großzügige Gestaltungskraft. Rembrandts Radierung mit dem Baumstumpf und Mann am Flußufer (B. 209) geht wohl auf dieses Bild zurück. Wildens steht hier auf der Höhe des Snyders, de Vos, Jordaens, an deren Arbeiten er sich beteiligt. Daneben malt er auch den Kleinmeistern landschaftliche Hintergründe (Abb. 64). Der bei aller Realistik große Zug in der Kunst des Wildens scheint sich nicht weiter zu entwickeln. Große Stadtprospekte in den Farben des Dreiplans (Amsterdam) ersetzt er später durch geschlossenere Landschaften wie die phantastische Landschaft mit dem Obelisk (Augsburg) oder die Abendlandschaft (Wien). Aber sie verfallen zum Teil in Buntheit und sind in technischer Beziehung ein Rückschritt gegen die früheren Arbeiten des Meisters. Auch Lukas van Uden (1595—1672) steckt noch stark in der Landschaft des Coninxlookreises und läßt in den Farben den Übergang vom braunen Vordergrund über Grün zum Blau der Ferne spüren. Halb ersonnen und im kleinen pedantisch ausgeführt und halb vor der Natur erlebt schillern seine Landschaften zwischen romantisch phantastischer Vorstellung und Realismus. Von Rubens lernt er die Ebene durch zarte, wellig aufsteigende Bäumchen und Baumalleen abzustecken und vom Licht überfluten zu lassen (Dresden). Langsam senkt sich der Horizont und verengert sich das Gesichtsfeld seiner Landschaften. Die größte Wirkung erreicht Uden aber durch den gebräuchlichen diagonalen Aufbau eines Bergmassivs im Vordergrunde, das die weithin sich ausdehnende Ebene überschneidet.

Den schroffen Übergang von der älteren phantastischen Landschaft zur impressionistischen Auffassung, wie sie bei Brouwer hervortrat, spiegelt Lodewyck de Vadder (1605—1655). Sein Lehrer Denis van Alsloot (S. 16) hatte in seiner späten Zeit die endlose schematische Aufzählung seiner Prozessionsbilder schon durch kleine, sinnlicher aufgefaßte Naturausschnitte überwunden (Nantes 1609, Mosigkau 1614, Wien 1608 und 1616). De Vadder verwendet in seiner frühen Zeit den Dreiplan und grelle leuchtende Farben (Berlin, Kopenhagen), und plötzlich bricht sich eine neue Naturauffassung, wahrscheinlich unter dem Eindruck Brouwers, bei ihm Bahn. Die Landschaften in Brüssel und München (andere Haag-Bredius, Würzburg) die sich an einem Stückchen unscheinbaren Geländes mit kärglichem Baumwuchs Genüge sein lassen, verraten auch in dem lockeren, etwas fahrigen Farbenauftrag den Anreiz eines wirklichen Natureindrucks. Besonders die Landschaft in Brüssel zeigt, wie nahe dieser Impressionismus der Gegenwart steht. Jedoch besitzt de Vadder nicht die Tonigkeit Brouwers. Elemente der südlichen Malerei mischen sich stärker hinein. Das viele Schwarz in den Bildern, das Lehmgelb im Boden, das mit den gelben Wolken korrespondiert, die auf dem schwärzlich blauen Himmel pastos aufgesetzt sind, leiten zu

der Hauptgruppe der vlämischen Landschaftsmaler über, die mehr oder weniger zum Klassizismus Poussins neigen. Hier ist der treffliche Maler-Radierer J. van der Stock (1580—1659) einzureihen, Schüler des Poussin-Rivalen Jaques Foucquier († 1659). Von ihm wird neuerdings in Brüssel eine großformatige Baumlandschaft gezeigt. Neben de Vadder arbeiten um die Jahrhundertmitte in Brüssel Jaques d'Artois (1613— nach 1684), Lukas Achtschellinck (1626—1699), schließlich in der Richtung Achtschellincks das Brüderpaar Cornelis Huysmans (1648—1727) und Jan Baptist Huysmans (1654—1716). Hier herrscht statt der impressionistischen Reizsamkeit die Ratio des Romanen in den starken Farbkontrasten und dem bewußten Aufbau. Die Hauptteile der Fläche füllt das diagonal geführte schwarzdunkle Blattgebüsch riesiger Bäume. Stets lichtet sich der Vordergrund an dem lehmgelben Fleck eines Abhangs auf, entsprechend den gelben Wolken am tiefblauen Himmel. Die Mitte des Vordergrundes füllen idealistische Staffagefigürchen, deren Gewänder starke Lokalfarben, gewöhnlich Blau, tragen. Ohnehin sehr dunkel gemalt, sind die Landschaften vielfach heute fast schwarz geworden. Ein besonderer Zweig dieser stark dekorativen Landschaftsmalerei sind die Kirchenlandschaften, die in zyklischer Aneinanderreihung gewöhnlich über dem Chorgestühl angebracht waren (Brüssel, Notre Dame des Chapelles. Unter Brüsseler Einfluß eine Serie von Joh. Toussyn in der Jesuitenkirche zu Köln). Wie auf den Glasfenstern Thuldens (S. 85, Brüssel, Gudula) das reine Himmelslicht durch große Teile des Fensters einfällt und den bisher so streng abgeschlossenen Ort jenseitiger Gottesverehrung öffnet, dringt jetzt sieghaft sogar die Landschaft in die Kirche. Die Schranken, die das Irdische vom Jenseitigen absondern, sind gefallen.



Abb. 98. Jan Siberechts, An der Furt. Paris

Jean Francois Millet (1642—1679), sein Schüler Pieter Rysbraeck (1655—1729), Adriaen Frans Boudewyns (1644—1700, Bilder besonders in Dresden, Madrid, Wien-Liechtenstein), Schüler van der Stocks, dem Pieter Bout die Staffage malt, und Jan Frans van Bloemen, gen. Orizonte (1662—1749, Bilder in Galerien Roms, Paris), Schüler des Anton Goubau, schließen sich an die römisch-französische Landschaftsschule an, ohne die zierlich-miniaturhafte Note der frühvlämischen Landschafter zu verleugnen. Jan Brueghel lebt noch in Pieter Gysels (1621—1690/91, Bilder in Dresden) fort, dessen Stilleben aus Wildpret und Jagdgerät sich an Jan Weenix anschließen. Aus einer Menge unbedeutender, teilweise in Frankreich und Italien tätiger Landschafter, unter denen der feine Radierer und Zeichner Gillis Neyts (1623—1686/87), Gaspar de Witte (1624—1681), der Lehrer C. Huysmans, und Abraham Genoels II (1640—1723) erwähnt seien, hebt sich nach der Jahrhundertmitte nur noch der Antwerpener Jan Siberechts (1627—1703) ein wenig heraus. Die weiten frühvlämischen Landschaften sind in holländischer Weise zu einem beschränkten Winkelchen zusammengeschrumpft, einem Stückchen weidenumgrenzten Wiesenboden, in das ständig eine derb-ländliche Idylle aus wenigen Figuren in der Art des abgebildeten Werkes untergebracht ist (Abb. 98). Die kühlen bunten Farben der Figuren heben sich hart von dem nüchtern graugrünen Grund ab. Auf dem besonders guten Pariser Bild leuchten die in diagonal gegenüberliegende Bildecken verteilten Helligkeiten, Gelbblau des Himmels und gelbe, rote, weiße Flecke der Kleidungsstücke, aus dunklem Braungrün heraus. Wenn das Wesentliche der Landschaftskunst darin besteht, daß alle Einzelheiten zu einem Ganzen unlösbar ineinanderweben, wird Siberechts niemals ein echter Landschafter. Seine frühen Arbeiten wie der Bauernhof in Brüssel, wo aus dem leeren Schwarz die harten Farbflächen der Menschen und des aufgebauten Stillebens herausblinken, zeigen seinen Ausgangspunkt in den künstlerischen Mitteln, Caravaggio.

Auch das Seestück erlebt keine Blüte. Lange hat es für den Vlamen nur in der Form von Seestürmen und Schiffbrüchen Interesse (S. 22), Bonaventura Peeters (1614—1652), der bedeutendste und beliebteste vlämische Seemaler, greift immer wieder auf diese altertümliche Art zurück, der sein Bruder Jan Peeters (1624—1677? Wien)



Abb. 99. Frans Snyders, Beim Wildhändler. Christiania, Sml. Chr. Langaard

ganz unterliegt. Doch geht Bonaventura mit der Zeit mit, malt flache Meer- und Flußlandschaften, bisweilen in Goyenscher Manier, locker und unruhig und im Einheitston, in der Regel als Vlame aber doch helle, lichtfarbene Töne bevorzugend (Augsburg, Budapest, Dresden, Braunschweig, Antwerpen, Amsterdam). Manche seiner Bilder (Wien) sind Vorläufer der romantischen Küsten- und Hafenbilder des 18. Jahrhunderts.

Das Tierstück wird durch die anfeuernde Kraft des Rubens ins Große erhoben. Frans Snyders (1579—1657), der seit Anfang des zweiten Jahrzehnts in enger Gemeinschaft mit Rubens lebt und von diesem oft zur Mitarbeit herangezogen wird, schafft großformatige Stilleben und Tierstücke, die ihm den Ruf eines klassischen Meisters auf diesen Gebieten eingetragen haben. Der Prunk ihrer leuchtenden Farben, die Fülle der Gegenstände, die Treue der Beobachtung und Darstellung, ein wenig anekdotisches Beiwerk machte die Bilder zur begehrten Ware hoher Liebhaber der Jagd und Kenner der Tafel, die damit ihre Schlösser schmückten (Abb. 99).

Auf dem Boden, auf Bank und Tisch, oftmals in zwei Etagen übereinander, häuft Snyders Wildpret, Geflügel, Früchte und Gemüse bunt und möglichst zufällig zusammen und gibt ein naschendes Kätzchen, einen schnuppernden Hund und ähnliches dazu. Die Bildform, die Snyders während seines Schaffens nicht wesentlich ändert, führt in eine Phase zurück, wo die barocke Subordination der Teile noch nicht durchgedrungen ist. Gleichwertig koordinieren sich die kalten starken Lokalfarben von einem Bildende zum anderen in der spitzigen, zerfahrenen Kontur des Gegenständlichen zur verworrenen Vielheit, und nur gering ist eine Dominante in dem Rot eines gesottenen Hummers, dem Weiß eines toten Schwans oder der silbernen Unterseite eines Fisches gegeben. Durch Hinzuziehung von großen Figuren, die er jedoch nicht allein bewältigt, erweitert Snyders diese Vorratskammern zu „Märkten“, von denen sich vier in Petersburg befinden (Figuren von Boeckhorst). Auf dem einen der Fischmärkte in Wien, auf dem van Dyck in weicher Kurvenführung idealisierte Figuren gemalt hat, tritt der Gegensatz dieses Meisters zu dem Realismus des Snyders kraß zutage, der den feuchten Glanz und die gratige Stachlichkeit des Seegetiers glänzend zum Vortrag bringt, aber der Bildfläche als einem Ganzen nicht gewachsen ist. Besser gelingt Snyders die Konzentration auf kleineren Stilleben (Berlin-Sml. J. Simon, Karlsruhe). Unter dem Eindruck der wilden Jagdbilder des Rubens verlegt sich Snyders weniger glücklich auf die Dar-

stellung kämpfender Tiere und wählt den Augenblick, wo Hirsche, Bären, Wölfe von Hunden gestellt sind und sich zur letzten erbitterten Gegenwehr setzen (Wien-Liechtenstein, München, Brüssel, Madrid u. a.). Auf der Höhe seiner Stilleben sind dagegen seine Hahnenkämpfe, von denen das Berliner Museum ein frühes Stück (1615) besitzt, auf dem Landschaft schon stark mitspricht. Durch die zahlreichen Aufträge bewogen, zieht Snyders seinen Schwager Paul de Vos (1590—1678) zur Mitarbeit heran, dessen Jagd- und Tierbilder im ganzen luftiger und weiträumiger erscheinen (Haag, Stockholm, Brüssel u. a.), während Adriaen van Utrecht (1599—1652) den Schattenton Caravaggios auch in das große Stilleben trägt (Kassel, Amsterdam, Antwerpen). Durch den Dunkelton versucht dann Jan Fyt (1611—1661) die jetzt mehr auf die Bildmitte gerückten Hauptgegenstände der Darstellung zur barocken Bildgeschlossenheit abzurunden. Auf der Hirschjagd (Berlin) ist der schwarzgrüne Ton zur abrundenden Landschaft geworden. Seine höchste Meisterschaft entwickelt Fyt in der Darstellung des Gefieders toter Vögel (Berlin, Haag, Brüssel), dessen perlendes Gesprenkel, in wenig Farbsubstanz enthaltenden Tönen fett aufgesetzt, ein Vibrieren heller und dunkler Farbteilchen ergibt, die sich im allgemeinen über die Bildfläche verstreuen. Bisweilen jedoch fließen die hellen Teilchen schon zu größeren Lichtkomplexen zusammen und die dunkleren subordinieren sich, nach den Bildrändern zu an Gewicht gewinnend. Gegenüber Snyders also dem Zuge der Zeit gemäß größere Weiträumigkeit, ein größerer Idealismus der Bildgeschlossenheit, den auch der Schüler Fyts Pieter Boel (1622—1674) besonders in seiner Jagdbeute (Berlin) verrät (Frankfurt, Brüssel u. a.).

Ebenso wie die Landschaft behält das Stilleben, das eine selbstlose Haltung des Menschen noch mehr voraussetzt, in Vlandern den dekorativen Charakter. Die liebenswürdigen Brueghelnachfolger Seghers und Thielen mit ihren glattgemalten, bunten Blumeneinfassungen sind bereits erwähnt worden (S. 20 u. 84). Ihnen schließen sich Franz Ykens (1601—1693), Goswin (S. 88), Hieronymus Galle (geb. 1625) und andere an. Selbst im Stilleben spielen Beziehungen zu Caravaggio, der am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom mit seinen Fruchtkörben und Blumen Aufsehen erregte. Ein Mittelpunkt der frühen Antwerpener Stillebenmalerei ist Jakob van Es († 1666), der besonders Frühstückstische mit Fischen, Muscheln und Geschirr malt (Frankfurt, Lille, Wien, Madrid). Ist der Fruchtkorb eines Caravaggio (Mailand) aus der Mitte der Fläche gerückt und macht der helle Grund den Rahmen zu einem unvermittelten Abschluß, so weiß van Es sein Arrangement (Turin) hell aus dem Dunkel zu malen. Osias Beet (Madrid, Rom, Sml. Spiridon), der auf den zeitweilig in Antwerpen sich befindlichen Andrea Benedetti einwirkt, gibt gern eine Häufung von hellen Flecken (Austermuscheln) und liebte die Spritzer des funkelnden Kristalls. Ähnliche Gegenstände scheint Christian Luckx (1623— nach 1653) gemalt zu haben, von dem ebenso wie von Willem Gabron (1619—1678) ein Stilleben in der Braunschweiger Galerie erhalten ist. Längere Zeit in Italien tätig war Abraham Brueghel, genannt der „Rheingraf" (1631— um 1690), von dem wir leuchtende Frucht- und Blumenstücke kennen (Amsterdam, Rotterdam). Bezeichnenderweise ist der Hauptmeister des Stillebens ein Holländer, Jan Davidsz de Heem, geb. 1606 in Utrecht, daselbst und in Leiden ausgebildet, seit 1635 mit längerer Unterbrechung in Antwerpen, wo er 1683 oder 1684 starb. Die Bildränder sind schon leer, auch wo er in seiner frühen Zeit das verwirrende Durcheinander eines Gehänges aus Weinblättern und Trauben, Rosen, Margaretenblumen, Pfirsichen, Pflaumen, Nelken, dazwischen Ähren und Maiskolben darstellt. Alles ist mit großem Verständnis für die Naturform und lehrhafter Sachlichkeit behandelt. Als Bildform bildet sich das Oval oder der Halbkreis von Helligkeiten um ein Zentrum immer fühlbarer heraus. Die Fülle wird geringer, die Hauptsache auf die Mitte zusammengedrängt, der Gesamtton brauner (Abb. 100). Diese Linie verfolgt auch sein Sohn Cornelis de Heem (1631—1695) sowie Cornelis Mahu (um 1613—1689) im Anschluß an das holländische Stilleben.



Abb. 100. J. D. de Heem, Blumenstück. Berlin





Abb. 101. Cornelis Cornelisz, Bathseba im Bade. Bonn (1617)

Holland

I. Verschiedene Richtungen im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts

In der holländischen Malerei des beginnenden 17. Jahrhs. treten vier verschiedene Richtungen, aus denen auch die großen Meister Hals und Rembrandt herauswachsen, schon durch die Besonderheit ihres Bildgegenstandes hervor: die Haarlemer und Utrechter Manieristen, die mit ihren großfigurigen Historienbildern ganz in der Kunst des Südens wurzeln; die Nachfolger Elsheimers im engeren Sinne, die religiöse und mythologische Figuren bis zur Staffage idealer Landschaften zusammenschrumpfen lassen; die Maler des halbfigurigen Sittenbildes, die den Menschen in lustiger Gesellschaft, beim Gesang oder Trunk unter starker Verwendung künstlicher Lichteffekte darstellen; die Fortsetzer der heimisch-traditionellen Einzel- und Gruppenporträtmalerei, die nicht ohne wichtige Befruchtung durch den Süden geblieben ist. Am Anfang der zwanziger Jahre scheiden allerdings auch schon Landschafts- und Gesellschaftsbild die vlämischen Elemente aus und entwickeln sich zu Bildgattungen von besonderer holländischer Eigenart. Hier sollen sie erst nach Hals und Rembrandt Behandlung finden, im Zusammenhang mit ihrer ferneren Entfaltung und den übrigen Bildgattungen, in die sich die holländische Malerei bald spaltet. Mit Frans Hals, der keine biblischen und mythologischen Bilder malt, aber die genrehafte Halbfigur und das Porträt zu einer hohen Vollendung führt, scheint

der Sieg des Realismus über die von Italien abhängenden Gruppen besiegelt zu sein. In Hals erhält die mit der Tradition brechende, betont bodenständige Richtung im Geistesleben des jungen Freistaats ihre bedeutsamste Verkörperung. Eine Welle des Realismus ergießt sich im Anfang des 17. Jahrhs. über alle Länder Europas, in Holland ist sie aber am stärksten zu spüren.

1. Wandlung des Manierismus

Die Haarlemer Manieristen Cornelisz und Goltzius (S. 7) machen um die Jahrhundertwende eine deutliche Wandlung durch. So stark wird die Abneigung gegen die Härten der Linie, daß Hubert Goltzius, der vielseitig ausstrahlende Mittelpunkt der Haarlemer Malerei, den fast drei Jahrzehnte hindurch mit unübertroffener Meisterschaft geführten Stichel aus der Hand legt und zum Pinsel und Zeichenmaterial greift. Er malt, mit rötlichen und braunen Farben kräftig modellierend, mythologische Figuren (Amsterdam und Haarlem). Er zeichnet Köpfe mit weichem Kreidestrich und entwirft mit der Feder ins Genrehafte gehende Halbfiguren, auf denen er mittels Lavierung helle und dunkle Teile in schönkurvigem Umriß zusammenfaßt und durch Tupfen mit dem ausgedrückten Pinsel auf das ohnehin grobkörnige Papier den Schummer der venetianischen Malweise zu erreichen sucht. Der ehedem so wilde Cornelisz verschmilzt seine Farben zu einem braunen Gesamtton, beruhigt seine Figuren und zieht ausgiebiger die Landschaft hinzu. Auf seiner Bathseba (Abb. 101) vereinigt er schöne Akte, deren Fleischton nicht mehr durch die grünlichen und bläulichen Halbschatten unterbrochen wird, zu einer ruhigen Gruppe. Die Landschaft im Hintergrunde ist geformt, parkartig, wie sie im Veronese-Atelier vorkommt. Ganz späte Werke des Cornelisz lassen in der Kraft der künstlerischen Durchführung nach, sie werden wieder bunter und verfallen gar in süßliches Rosa (Christus als Kinderfreund, Haarlem 1633).

Der Zusammenhang mit dem Süden bleibt eng. Gerade das Bathsebabild des Cornelisz ist dafür ein typisches Beispiel. Tintoretto hatte das Motiv der Sitzfigur mit der Dienerin zu Füßen in reifer Form ausgestaltet (Paris). Veronese hatte es in der Gruppe der Fußwaschung Christi auf dem bald nach der Jahrhundertmitte entstandenen Gastmahl im Hause Simons (Turin) gebracht. Auch bei Annibale Carracci kommt es dann in mehreren Varianten vor. Von Veronese hatte es wahrscheinlich Elsheimer übernommen (Handzeichnungen Frankfurt). Erst zwei Jahre nach dem Corneliszschen Bilde entsteht die Bathseba Lastmans, deren Einwirkung auf Rembrandt bekannt ist. Die Komposition des Cornelisz scheint mit Jan Lys, der gegen 1620 in Harlem des „Goltzii Manier“ (Sandrart) annahm, wieder nach dem Süden gewandert zu sein. Denn allzu auffallend ist auf seiner Toilette der Venus (Florenz) die Kombination des Rückenaktes mit der Bathsebagruppe, wenn er auch im übrigen mehr die künstlerischen Mittel des Jordaens und van Dyck genutzt hat. Das uralte, schon in der Antike gestaltete Motiv (Vasenbild Erkennung des Odysseus, Chiusi, Etrusk. Mus.) wird von den Künstlern des 17. und 18. Jahrhs. immer wieder aufgenommen, sei es auch als Fußoperation (Brouwer, München) oder als Tod des Seneca (Honthorst, Utrecht). Es war besonders geeignet das Empfinden der Barockzeit auszudrücken, weil eine fließende Linie Mensch mit Menschen vereinigte und doch eine Figur als beherrschend hervortreten ließ, vor allem aber, weil der diagonale Aufbau leicht das helle Dreieck ergab, das die Fläche in einem Zuge aufteilt.

Abraham Bloemaert, der sich durch die Werke des Floris, des Dirck Barentsz und — während seines Pariser Aufenthalts — des Hieronymus Francken mit der südlichen Kunst vertraut gemacht hatte, gründet 1592 in Utrecht eine Schule, die wichtige Keime der weiteren Entwicklung holländischer Malerei in sich birgt. Von seinen zahlreichen mythologischen und religiösen Bildern (Utrecht, Haag, Kopenhagen, Stockholm) gibt Apoll und Daphne (Abb. 102) aus der frühen Utrechter Zeit einen Begriff. An dem Bilde läßt sich die positive Bedeutung der Manieristenepoche erweisen.

Wald- und Flußgötter, Nymphen und Flügelputten sehen aufgeregt der Flucht und Verwandlung der Daphne zu. Die ausladenden Gliedmaßen nehmen besonders den schrägen Zug nach der Tiefe auf. Die Gesamtgruppe im Vordergrunde fügt sich einer grellfarbenen Helligkeit von kurvigem Umriß ein. Dieser Helligkeit entspricht in schräger Symmetrie der elliptische Landschaftsausblick in kreidigen, fahlen Farben. Dazwischen liegt als räumlich-





Abb. 102. Abraham Bloemaert, Peneos und die thessalischen Ströme sehen die Verwandlung der Daphne. Breslau (1592)

gegenständlich mittlere Zone eine neutrale Dunkelheit, die sich diagonal über die ganze Fläche zieht. Ein dunkler Ovalreif, gegenständlich motiviert hauptsächlich durch Baumgebüsch, schließt dann das Ganze in sich zusammen. Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß die allseitig ausladenden Gliedmaßen eine Fülle von Beziehungen, sowohl auf der Fläche als auch räumlich, herstellen, daß die in allen Tönen changierenden Farben die Isolierung eines Farbkomplexes aufheben, daß die Gesamtordnung die unterschiedlichen Teile der Fläche in wenigen großen Zügen zusammenfaßt. Wie die Figuren des Bildes sich nach allen Seiten hinwenden und Beziehungen zwischen ihnen und ihrer Umgebung entstehen, so sucht der Mensch dieser Epoche sich allen Erscheinungen des Lebens zu öffnen und spürt ihre Verwandtschaft. Wie sich im Bilde alles nach der Raumtiefe hin entwickelt, so sucht der Mensch über das Körperliche hinaus den Zusammenhang zu erfassen, der zwischen den nahen und fernen Dingen besteht. Wie er das Bildganze im dunklen Oval zusammenschließt, so sucht er die gegenüber der Renaissance unendlich erweiterte Welt als ein sinnvolles, in sich vollendetes Ganzes zu begreifen. In den zahlreichen Gleichnissen und schmückenden Beiworten der gleichzeitigen Sprache, der Sprache Shakespeares, äußert sich dasselbe neue Weltgefühl: man scheut sich, ein Ding einfach bei seinem Namen zu nennen, weil man fühlt, es steht vermöge der Verknüpfung aller Teile im Universum zu allen anderen Dingen, auch zu den entlegensten, in Beziehung. Man sieht jetzt die Analogien, man kann vergleichen und vertauschen. Darum der Schwulst der barocken Sprache. Mit dem Angleichen mischt sich indessen auf den Manieristenbildern noch der Gegensatz, mit kontinuierlichen Übergängen das scharfe Absetzen. Das Inhaltliche ergänzt die Schlüsse. Die Welt ist dem Manieristen kein zuständliches Sein, sondern ein dauerndes, krafterfülltes Geschehen. Der Mensch beginnt sich allerdings schon bewußt abzusondern und dieses Geschehen als ein Schauspiel zu genießen. Die Halbgottheiten auf dem abgebildeten Gemälde, das im Hintergrund noch eine weitere dramatische Szene zeigt, tragen etwas vom fingierten Zuschauer auf der Bühne an sich. Man darf wiederum an Shakespeare erinnern, mit dem die reiche Skala von Gemütsbewegungen, Begierde, Flehen, Triumph, Staunen, Schrecken, Mitleid wetteifert. Besonders aber bestätigt der Stoff der Metamorphosen, nach dem die Manieristen oft greifen, die am Formalen erschlossene Deutung. Eine tiefe neue Lust gewährt es der Zeit, die in so vielem das geistige Gut der Spätantike zu verstehen beginnt, die Vor-

stellung und bildliche Darstellung, daß der Mensch, dessen Unantastbarkeit und Schönheit der Renaissance oberstes Gesetz war, in einen Teil der außermenschlichen Natur verwandelt wird.



Abb. 103. Abraham Bloemaert, Hirtin. Karlsruhe

Die Hirtin Bloemaerts (Abb. 103), die schon in die dreißiger Jahre zu datieren ist, zeigt den Wandel zur Beruhigung und Einfachheit. Zuständlichkeit ist an Stelle des Geschehens getreten. Anmut und Lieblichkeit ersetzt die wilden Affekte. Aber nicht darf verkannt werden, daß eine Beschränkung, ein Sichbescheiden stattgefunden hat. Hier wird nicht mehr versucht, den Menschen in das lebendige Ganze der Natur einzufügen. Der Mensch wird als Einzelner herausgelöst und in den Vordergrund gerückt, daß nicht mehr die Füße zu sehen sind, die den mütterlichen Boden berühren. Zur Natur steht er in einem romantisch-sentimentalen Sehnsuchts- und Gegensatzverhältnis, wie die Verkleidung der anmutigen Dame als Schäferin beweist. Das Schäferstück, dem idealisierten und verkleideten Porträt sich nähernd, taucht um diese Zeit bei einer ganzen Reihe von Künstlern auf. Paulus Moreelse, dessen ausgezeichnete Porträts und Schützenstücke (Abb. 109) noch hervorgehoben werden müssen, malt hübsche blonde Hirtinnen (Schleißheim 1624, Schwerin 1627, Amsterdam 1630, Haag-Steengracht). Auch eine mythologische Szene wie Vertumnus und Pomona, die Goltzius noch mit wuchtigen Ganzfiguren dargestellt hatte (Amsterdam 1613), führt er in die Sphäre des gefälligen porträthaften Schäferstücks über (Rotterdam). Ähnliche Darstellungen gibt es von Jakob Gerritsz Cuyp (Amsterdam 1625, Köln 1638, Berlin), Wouter Pietersz Crabeth (Antwerpen), die zum Bloemaertkreis gehören, Rembrandt (Petersburg) und Flinck (Braunschweig). Schon im ersten Drittel des Jahrhunderts entzückt die Holländer jene im Anschluß an Tassos Aminto und Guarinis Pastor fido entstehenden zahllosen Schäferstücke wie Hoofts Granida, Rodenburgs Trouwen Batavier, eine holländisch zugestutzte Übersetzung des Pastor fido, Samuel Costers Itys aus dem 6. Buch der Metamorphosen, Kruls Diana; und das idyllisch schäferhafte Element gibt selbst den humanistischen Geistern wie Heinsius und Breero einen zärtlichen Schwung. Durch das ganze 17. Jahrh. geht in Holland die sentimentale Naturschwärmerei neben einem ausgesprochenen Realismus einher, eine allgemein menschliche Erscheinung des Ausgleichs, um am Ende des Jahrhunderts, als die holländische Malerei wieder in den europäischen Barock einmündet, zu einer führenden Rolle aufzuerstehen.

Das Atelier Bloemaerts hat durchaus die Augen für die Landschaft offen. Bloemaert selbst, wenn auch der gedankliche, idealisierende Grundzug seiner Kunst ihn davon abhielt, die Landschaft als Spezialgattung zu pflegen, zeichnet viel nach der Natur, nach Manders Bericht artige und drollige Bauernhäuser, Bauerngerät. Bäume und Felder. Er belebt seine Landschaften mit

Tieren und Menschen. So war der Bloemaertkreis geeignet, an die ideale Landschaftskunst Elsheimers anzuknüpfen, die im Ritter Goudt, dem Freund Elsheimers und vortrefflichen Stecher seiner Werke, seit 1611 einen warmen Anwalt in Utrecht hatte. Der Bloemaertschüler Cornelis Poelenburgh, das Haupt der arkadischen Landschaftsmalerei in Utrecht, fußt auf Elsheimer. Er ist jedoch den reinen Landschaftern zuzuzählen. Als eine Parallelerscheinung Bloemaerts wirkt in Utrecht noch Cornelis Uitewael (1566—1638), der am freiesten in kleineren Bildern ist, wo er die überreiche Frankenthaler Kringelkurvenlandschaft mit manieristisch glatten Figuren füllt (Parnaß, Dresden 1594). Auch er wird in seiner späteren Zeit einfacher und nimmt Elsheimersche Landschaftselemente auf. Bloemaert nahe stehen noch Jan van Heemskerck, Jan Dircks Both, G. Honthorst, Bylert, Jakob Gerritsz Cuyp, Sandrart und andere.

2. Nachfolger Elsheimers

Eine Gruppe von Malern fügt biblische und mythologische Vorgänge in bedeutende Landschaft ein, und zwar an wichtigen, die Bildstruktur beherrschenden Stellen. Die Meister, zu denen unter anderen Lastman, der Lehrer Rembrandts, die Pynas, Uitenbroeck, Moeyaert, Bramer gehören, eignen sich unmittelbar oder mittelbar die von Elsheimer geschaffenen Bildformen an und arbeiten damit. Dennoch ist das Suchen nach diesen Formen ein bemerkenswertes Symptom für die holländische Malerei des frühen 17. Jahrhs. Das Verhältnis von Figur und Landschaft drückt aus, daß das menschliche Geschehen als ein Teil des Naturgeschehens begriffen wird. Idealität der Figuren und ihre Anordnung an den bestimmenden Teilen der Komposition besagt aber, daß man (im Gegensatz zur weiteren Entwicklung der holländischen Malerei) vom Menschen ausgeht und seinen formenden Willen in der einfachen Größe der Landschaft nur wiederholt sieht.

Moses van Uitenbroeck (um 1590—1648, früh in Italien, am besten in den kleinformatigen staffierten Landschaften Florenz, Braunschweig, Augsburg, Prag) übernimmt in der abgebildeten heroischen Landschaft (Abb. 104) jenes Diagonalschema, durch das Elsheimer im Anschluß an Annibale Carracci die nordische Liebe zur vielfältigen Natur einem einzigen großen Bildgedanken unterworfen hatte. Die Ordnung, die die breitformatige Bildfläche annähernd in ein dunkleres und ein helleres Dreieck teilt, ist bereits des öfteren hervorgehoben worden (S. 36, 49, 109). Eine neuartige und zwingend illusionistische Darstellung der räumlichen Ferne wird mit diesem Schema erzielt. In dem Maße, wie die Diagonale sich von der oberen Bildkante herabsenkt, wird der Raum ohne größeren Sprung in die Tiefe geführt. So stark ist der Wille zur Vermeidung der Kontrastierung von Nah und Fern, daß die Staffage, oft der Dreiecksform sich angleichend, dicht an die Bildseite geschoben wird, wo die Distanz zwischen Landschaftsausschnitt und Beschauer am geringsten ist. Auf dem Uitenbroeck sowie auf vielen Landschaften Elsheimers steht die strengere symmetrische Verteilung der Staffage der schrägen Raumentwicklung entgegen. Die Raumwirkung wird durch die Ausbildung der Luftperspektive gesteigert. Immer wieder bricht sich das Licht an den welligen Einschnitten, übertönt um so entschiedener die Lokalfarbe der Dinge, je weiter sie entfernt sind, und überstrahlt den fernen Horizont. — So unregelmäßig auch die formale Ordnung erscheint, weil sie die Bildhälften verschieden mit Hell und Dunkel füllt, das Dunkeldreieck entspricht doch dem hellen, und helle Stücke, die aus der Dunkelfläche herausgeschnitten werden, werden als spärliche Dunkelheiten auf die helle Fläche verteilt. So korrespondiert auf dem Bilde Lastmans Odysseus und Nausikaa (Augsburg) der dunkle Farbkomplex der isoliert stehenden Nausikaa mit der Helligkeit, die der Odysseus aus dem dunklen Figurendreieck herausschneidet. Die großen Dreiecksflächen bedeuten einen wichtigen Schritt zur Bindung und Einheit hin. Sie bringen die gegenüberliegenden Rahmenseiten in Zusammenhang und ihre diagonale Begrenzung verhindert, daß die beiden Bildhälften gegeneinander ausgespielt werden. Deutlich wird auch der Abschluß der Bildseiten hervorgehoben. Niemals stößt die Diagonale genau in eine Bildecke. Stets tritt an den betreffenden Stellen eine Angleichung an die Horizontale oder Vertikale des Rahmengerüstes ein. Ovale Abdunkelung an den Bildseiten unterstützt einen einheitlichen Zusammenschluß.

Gibt sich in der lichtdurchströmten Fernlandschaft ein Ausweitungswille der Seele ohne Grenzen kund, so betont die stete Angleichung der schrägen Überschneidungen nach der Tiefe hin, daß der Mensch im innigen Zusammenhang mit dem Naheliegenden bleibt. In der Erkenntnis einer steten Analogie tastet er sich bis zu dem



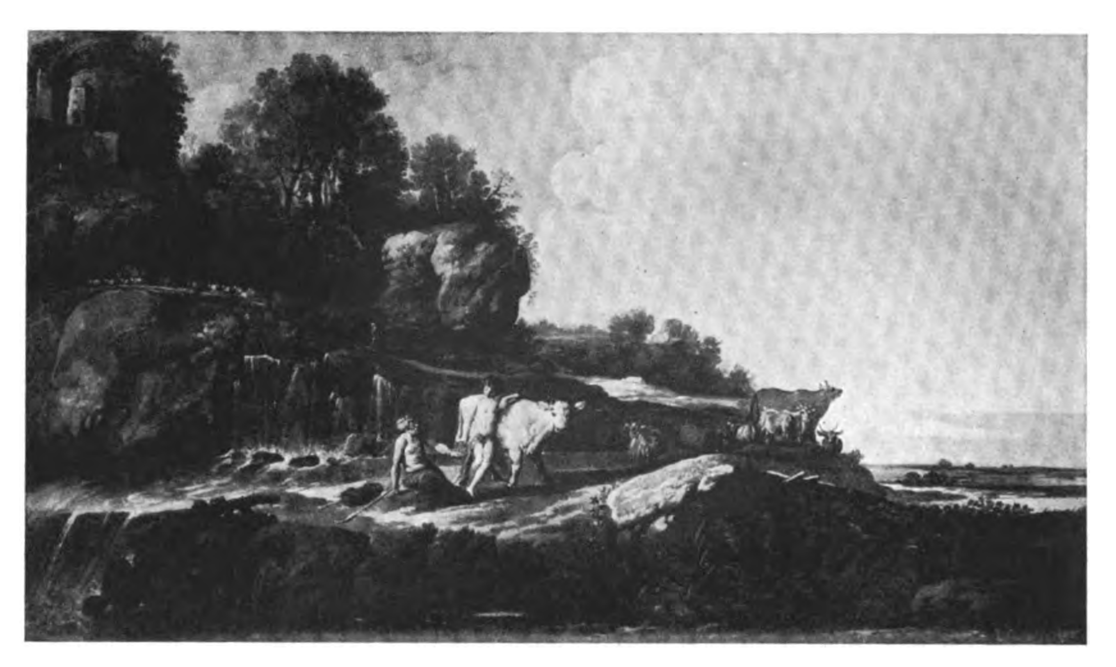


Abb. 104. Moses van Uitenbroeck, Landschaft mit Merkur und Argus. Florenz

Unerreichbaren vor. Wie er die Einzelformen der Landschaft einer Gesamtform unterordnet, verliert er dabei niemals das Bewußtsein eines einheitlichen Ganzen. Wo die Staffagefiguren symmetrischer verteilt sind, wird das Menschliche der Natur nicht durchaus unterordnet, sondern die eigenwillige Klarheit des ordnenden menschlichen Verstandes stärker hervorgehoben. Die Teilung des Bildes in dunkles Erd- und helles Himmeldreieck läßt noch auf eine scharfe Zweiheit in der Verarbeitung der Außenwelt schließen. Aber die vielen Teilgegensätze, die die Renaissance durch das scharfe Abgrenzen und symmetrische Gegenüberstellen der Farbkomplexe rechts und links von einer Mittelachse erzeugte, verschmelzen doch in der Hell- und Dunkelmasse zu dem Begreifen eines großen Ausgleichs. Überdies weist die mehr oder weniger hervortretende ovale Abdunklung darauf hin, daß die Gegensätze nicht unversöhnlich erscheinen, sondern als zum Lebensganzen gehörend mehr oder weniger begriffen werden.

Pieter Lastman (1583—1633) ging 1603 nach Italien, wo er sich bald an Elsheimer angeschlossen haben muß. 1607 ist er wieder in Amsterdam nachzuweisen, wo er sich schon infolge seiner Bildgegenstände einer großen Achtung besonders bei den humanistisch gebildeten Kreisen erfreute. Sein Odysseus (Abb. 105) unterbricht die Diagonalstruktur durch realistische Kleinarbeit und schwächt ihre Wirkung ab. Die vier ziemlich gleichwertigen Hauptfiguren, die sich fast symmetrisch gegenüberstehen, fügen sich in eine Halbellipse ein, sind aber vollständig isoliert. Auch die Farben schaffen feste Grenzen. Lastman bevorzugt trockene grüne und braune Töne und läßt die grelleren Farben der Gewänder gern ins Violette spielen. Die erhabene Welt Homers kleidet sich noch in düster abenteuerliche Landschaft, wie sie von der Weltangst des früheren Manierismus zeugte. Wahrscheinlich hat auch Elsheimer in einem nicht mehr erhaltenen Gemälde den Gegenstand gestaltet (vgl. Rubens S. 36). Die Geste des Staunens, halberhobene Arme und Hände mit gespreizten Fingern, ist typisch für Lastman. In dem Maße wie in der weiteren Entwicklung Lastmans der Einfluß Elsheimers nachläßt, schwindet die Harmonie zwischen Menschen und Landschaft. Von dem Kindermord (Braunschweig) über den abgebildeten Odysseus, dem David im Tempel (Braunschweig 1618), der zweiten Fassung des Odysseus (Augsburg 1619), der Taufe des Mohrenkämmerers (Karlsruhe) bis zur Auferweckung des Lazarus (Haag 1622) drängen die Figuren Stück für Stück die Umwelt hinaus. Die farbige Behandlung wird fester und spröder. Seit den zwanziger Jahren wird die Idealität mit grotesken Elementen untermischt, die Lastman in die Nähe des Jordaens rücken (S. 97). — Mit Lastman ging Jan Pynas (um 1580—1631) nach Italien, von dessen biblischen Bildern nur die frühe Kreuzigung (Haag), die Auferweckung des Lazarus (Aschaffenburg 1609) und die Verstoßung der Hagar (Aachen 1613) erwähnt seien. Eine ähnliche Entwicklung wie Lastman macht Claes Moyaert (um 1590—1655) durch. Er ging früh nach Italien. Die drei bereits erwähnten Bilder in Haag und Nürnberg von 1624 (S. 94), die schon wieder in den Niederlanden gemalt



Abb. 105. Pieter Lastman, Odysseus und Nausikaa. Braunschweig (1609)

sind, stehen wie die Weinlese (Berlin) unter dem Einfluß Elsheimers. Die Berufung des Matthäus (Braunschweig 1639) zeigt ihn von Rembrandt abhängig, die großen Dreiviertelfiguren des Liebeshandels (Amsterdam) von Frans Hals. Auch die frühen Landschaften des Delfters Leonard Bramer (1596—1674) schließen sich an Elsheimer an (Petersburg-Fürst Argutinsky, Madrid). Bramer malt besonders kleinfigurige, im Innenraum spielende biblische Szenen, deren Helldunkel ebenfalls die Herkunft von Elsheimer zu erkennen gibt und den Meister zu einer auffallenden Parallelerscheinung zu Rembrandt macht, der bald sein Vorbild wird (Dresden 1637, Brüssel-Sml. L. Janssen, Dresden, Braunschweig, Gotha, Amsterdam 1654). Bramer bleibt indessen fahrig, flüchtig; er durcharbeitet nicht die größeren Braunflächen, die den Raum angeben, und gelangt zu keiner seelischen Vertiefung im Figürlichen.

3. Das halbfigurige Sittenbild

Im schärfsten Gegensatz zu der landschaftlichen und idealisierenden Neigung der Elsheimer-Nachfolger steht die gleichzeitige Verengerung auf den Einzelmenschen bei der hemmungslosen Äußerung seines Trieblebens. Eine Reihe von Künstlern macht sich allmählich von den traditionellen Stoffen frei und malt zechende, lachende, singende, musizierende Einzelfiguren und Gesellschaften, Bauern und Soldaten, Kupplerinnen und Dirnen. So ausschließlich konzentriert sich das Interesse auf das mimische Leben des Gesichts und der Hände des bekleideten Menschen, daß nur der Oberkörper gezeigt wird. Die Darstellung kleiner Gesellschaften, wie sie Honthorst pflegt, weicht allmählich ganz der einzelnen Figur.

Wenn dieses Genre auch in Massys und Nachfolgern wie Hemessen eine lange, echt niederländische Tradition besitzt, so erhalten doch holländische Künstler, die in Italien studieren und üblicherweise Altarbilder malen, den unmittelbaren Anstoß dazu von Caravaggio. Hendrik Terbrugghen (1588—1629) malt solche lebhafte Einzel-

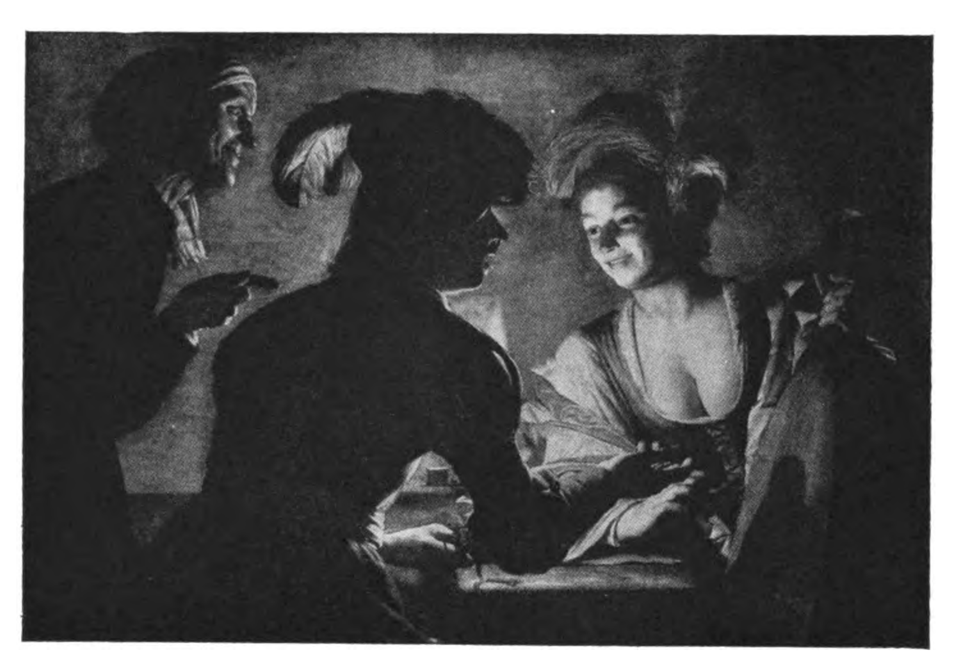


Abb. 106. Gerard van Honthorst, Lockere Gesellschaft. Haag, Sml. Steengracht

figuren auf den Bildern in Amsterdam 1625, 1628, Augsburg, Kassel 1621; Jan van Bylert (1603—1671) auf den Bildern in Braunschweig 1626, Amsterdam, Kassel; Dirk van Baburen in Mainz 1623 und Amsterdam; Hendrik Gerritz Pot (gegen 1585—1657) in Haag, London-Nat. Gal., Rotterdam 1633, Judith Leyster (um 1600—1660) in Amsterdam 1629 und Berlin. Die bedeutendsten Persönlichkeiten sind Gerard van Honthorst (1590—1656) mit seinen Bildern in Dresden 1622, Amsterdam 1623, München, Paris, Haag-Steengracht (Abb. 106) und Frans Hals, in dessen Gesamtwerk die genrehaften Halbfiguren einen Hauptbestandteil bilden. Frans Hals treibt die Charakterisierung auf die Spitze und prägt auch in seiner breiten Malweise die dem Gegenstande adäquate künstlerische Form aus, die sich auf die genannten Meister überträgt (S. 136, Abb. 112). In einem Punkte weicht der stets gemäßigter bleibende Honthorst besonders von Hals ab, in der starken Verwendung künstlerischer Lichteffekte und Abdunklung großer Teile der Bildfläche. Bei dem Vlamen Rombouts, der auch zu diesem Kreis gehört, wurde die von Caravaggio herkommende Bildform mit den scharfen Helldunkelkontrasten bereits erwähnt (S. 79, Abb. 61). Bei Honthorst tritt nach der unsymmetrischen Verteilung von Licht- und Schattenflächen nach der Art des Diagonalschemas in dem Dresdner Zahnarzt 1622 eine beachtenswerte Konzentration der Helligkeiten auf die Bildmitte auf, unmittelbare Vorstufe der Bildform Rembrandts. Die Vorliebe für künstliche Beleuchtungsquellen ist die gegenständliche Begründung für die formale Absicht, die isolierten Farbkomplexe durch den Ton zu verschleifen, gradliche Abstufungen und helle Zentren innerhalb der Fläche zu schaffen. Ein gewisses schreckhaftes, düsteres Moment spielt in der Wahl des Gegenständlichen noch mit (vgl. S. 79).

Besonders stark während der zwanziger Jahre, als ja auch Adriaen Brouwer in Haarlem seine Ausbildung erhält, fällt dieser Realismus eines Triebmenschentums in Holland ein. Wenn aber auch Spuren der Caravaggiorichtung sich durch die ganze holländische Malerei des 17. Jahrhs. ziehen, so wird doch am Ende der zwanziger Jahre diese Strömung überwunden, schwerer allerdings als im Süden, wo Annibale Carracci dem Caravaggio Gegenpart hielt. Der Deutsche Jan Lys, der im Anfang der zwanziger Jahre noch in Venedig Bauern- und Dirnenstücke malt, wird im Anschluß an van Dyck zu einem Bahnbrecher der idealistischen Richtung. Van Dyck selbst war der realistischen Welle nicht entgangen, wie seine frühen derben Köpfe, die mit Jordaens zu verwechseln sind, oder die Vorstufen zu der Gefangennahme Christi zeigen. In der Überwindung des Realismus in Holland spielt neben Rembrandt van Dyck eine führende Rolle. Auch Honthorst, der 1628 in England ist, gerät in seine Sphäre. Dycks Bildformen verwendet Honthorst als geschätzter Hofmaler der Oranier im Haag und in Utrecht, wohin er 1651 ganz übersiedelte (Amsterdam, Haag). Sein Bruder Willem (1604—1666) hilft die großen Porträtaufträge des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg und Christian IV. von Dänemark bewältigen.

4. Gruppenbild und Porträt

Das Gruppenbild, das im 16. Jahrh. besonders die Mitglieder der Schützenkorporationen zum Gegenstand hat, ist in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine mehr oder weniger schematische Nebeneinanderordnung von Einzelporträts. Die Bildaufgabe scheint in ihrer Besonderheit dem Geist des Barock zu widersprechen, der auf Angleichung und Unterordnung der Teile geht. Jeder einzelne der Porträtierten will selbständig für sich genommen werden und macht den Anspruch, so deutlich wie sein Nachbar sichtbar zu werden, wenn er dem Maler den gleichen Anteil bezahlt hat. Lange vor der politischen Befreiung kündigen die Schützenstücke an, wie prädestiniert der Holländer zu dem freien Bürgerstaat und der protestantischen Religion war. Gerade an dieser für die Absichten des Barock so spröden Bildgattung läßt sich nun mit besonderer Deutlichkeit ablesen, wie gegen Ende des 16. Jahrhs. ein einheitlicher Dunkelbraunton durchdringt und die gleichmäßige Reihung durch Diagonalverbindung und Betonung von Mitte und Seiten überwunden wird. Parallel mit der Subordination der Teile im formalem Sinn geht eine gegenständliche Abstufung und Bindung. Die Offiziere werden besonders herausgehoben, alle Figuren werden durch eine Handlung zusammengehalten, die gewöhnlich aus einer Mahlzeit besteht. Je schärfer auf einen beherrschenden Mittelpunkt hingearbeitet ist, desto mehr müssen viele der Einzelgestalten formal untergeordnet, — „gedrückt" — werden, und so kann denn das barockste Schützenstück, die Nachtwache Rembrandts, den gerechten Ansprüchen des einzelnen Porträtierten nicht mehr Genüge leisten. Das Blühen dieser Bildgattung bezeichnet eine klassizistisch isolierende Neigung des holländischen Volkes. Sie ganz besonders läßt Holland als eine so besondere Färbung des europäischen Barock erscheinen, daß man sich gescheut hat, die holländische Kunst des 17. Jahrhs. als barock zu bezeichnen. Übrigens ist auch beim Gruppenporträt die Anknüpfung an die südliche Kunst nicht zu unterschätzen. Von Dirck Barentsz, dessen Schützenstücke schon van Mander als „in Titianscher und italienischer Art" gemalt bezeichnet, bis zur Rembrandtschen Nachtwache ist der Einfluß Tizians nachzuweisen.

Cornelis Anthoniszoon, gen. Teunissen (um 1500— nach 1553) reiht auf seinem Schützenstück von 1533 (Amsterdam, Rathaus) seine Figuren in stetem Wechsel der Komplementärfarben Rot und Grün auf, um sie möglichst stark voneinander abzuheben. Nicht stärker läßt sich der Einzelne isolieren, wenngleich die Einförmigkeit in der Wiederkehr der Kontraste keinem einen individuellen Wert zuspricht. Auf den späten Schützenstücken des Dirck Jacobsz (1495?—1567), von dem sich eine Reihe von Schützenstücken, besonders der fünfziger und sechziger Jahre, in Amsterdam (Museum und Rathaus) und Petersburg befinden, dringt ein Braunton durch. Einheitlich dunkle Farbkomplexe wechseln mit den braunblonden Hellkomplexen der Gesichter und Hände.

Mit Dirck Barentsz (1534—1592), der bis 1562 unter Tizian in Venedig tätig ist, beginnt das barocke Schützenbild. In dem „Fischessen" von 1566 (Amsterdam) mit auffallend derben, knotigen Gesichtern herrscht ein schmutzig trüber Dunkelton, und das Braun ist nach Weinrot gezogen. Die Helligkeit des Tischtuches beginnt schwach einen Sammelpunkt abzugeben. Sie schwingt in wirr verteilten perlmutterfarbenen Spritzern aus, die gegenständlich durch die kleinen Halskragen, Papierchen, Reflexe von Kannen und Gläsern und Auflichtungen der Gesichter bezeichnet sind. Adäquat der Form schafft die Handlung des gemeinsamen Essens eine schwache Bindung, die auch in den verschiedenen Blickrichtungen der Gesichter zum Ausdruck kommt. Noch mehr als bei Barentsz wird der Geist des Südens sichtbar bei Cornelis Ketel (1548—1616), der 1566 nach Fontainebleau und Paris, 1573 nach London ging und seit 1581 in Amsterdam tätig war. Von seinen Schützenstücken (Amsterdam 1584, 1588, Gouda 1599) ist das Amsterdamer Bild von 1588 (Abb. 107) die hervorragendste Leistung. Das Bild hat wieder einen Einheitston, aber anstatt des gewöhnlichen Braun ein auffallendes helles Blaugrau. Es wächst durch die stumpfbraunen Gesichter, haftet an den Halskrausen und den Fliesen des Bodens. Diese unentschiedene Farbe, die von den Manieristen reichlich angewandt wird, gibt ein bindendes Mittel ab. Im übrigen wagt sich ein neuer Reichtum der Palette hervor: Silberwämse mit lachsroten Schlitzen, Schwarzgewand mit weinroter Schärpe, grünbraune Hosen mit blaugrünen Tupfen, und so fort. Die Schützen sind in ganzer Figur auf die Fläche gebracht und in momentaner, lebhafter, ja gezierter Bewegung dargestellt. Eine Rückenfigur, die, einen Arm in die Seite





Abb. 107. Cornelis Ketel, Schützenstück. Amsterdam (1588)

stemmend, über die Schulter zum Beschauer herausblickt, wird von späteren Meistern oft wiederholt. Die gespreizten, gesuchten Stellungen lassen den Manieristen jetzt auch im Porträt erkennen, in dem die Manieristen bisher so streng und sachlich gewesen waren. 1583 hatte der Manierist Cornelisz sein epochemachendes Schützenstück geschaffen (S. 9). Auch Ketel bleibt im wesentlichen bei der gleichwertigen Nebeneinanderreihung. Besonders hart kontrastieren auf der unteren Bildhälfte die flächig wie ausgeschnittene Silhouetten wirkenden schwarzen Beine oder die hellen Flächenstücke der Schuhe mit dem rationalistisch klaren Fliesenwerk.

Pieter Isaacz (nach einer Italienreise 1593 in Amsterdam ansässig, seit 1607 auch in Dänemark tätig, wohin er 1617 ganz übersiedelte und wo er 1625 starb) vertieft den schieferigen Ton seines Lehrers wieder ins Braune. Er sucht besonders die Beinpartien auf seinen Bildern wohltuend abzudunkeln. Um die Aufreihung der Köpfe seiner 22 und 23 Schützen (Amsterdam 1596 und 1599), die in einer Reihe stehen oder an einer unmäßig langen Tafel Platz finden, kommt er nicht herum. Die sehr breiten Bilder sind mit einem Blick gar nicht zu umfassen. Vertieft man sich indessen in Einzelheiten und denkt sich einzelne Stücke herausgeschnitten, so beweisen sie die genaueste Kennerschaft und Beherrschung der Tizianschen Malweise. Da ist ein graugrüner Ärmel mit silbrigen Lichtern, ein grauer Seidenrock mit grünlichen Schatten in jener trockenen, pastosen Art, in der sich leicht eine Menge von Beziehungen zwischen Farbteilchen herstellen lassen, auf die Leinwand aufgetragen. Im Einzelporträt führt diese meisterhafte Technik zu so glücklichen Ergebnissen wie dem Fahnenträger des wenig genannten Haager Meisters Everard Crynsz van der Maes (1577—1656, Schüler Manders, seit 1604 in der Haager Gilde). Die vollständig auf venetianisch Rot gestimmte Kleidung, die nur durch die bräunlichere Fahne und die gelben Schuhe noch mehr hervorgehoben wird, schafft eine außergewöhnlich kühne und prächtige Farbenwirkung (Abb. 108).

Die größte Werkstatt der Porträtmalerei führt in dieser Zeit der zeitweilig im Haag wohnende Delfter Michiel Jansz van Miereveld (1567—1641), dessen Gruppenbilder im Rathaus und Hospital zu Delft (1611 und 1617) gegenüber den mehreren Tausend von Einzelbildnissen nicht ins Gewicht fallen. Seine Porträts, die er großenteils für das Haus Nassau-Oranien fertigte, sind — soweit eigenhändig — solide gemalt, dabei oft repräsentativ, von ruhiger Farbwirkung und einfacher Konturenführung (Amsterdam, Haag, London). In seiner Werkstatt malen seine Söhne Pieter und Jan († 1633). Schwerfälliger arbeitet neben ihm in Delft Jakob Willemsz Delff († 1601), von dem sich ein Schützenstück von 1592 im Delfter Rathaus und Einzelbildnisse in Brüssel und Haag (Gemeinde-Mus.) befinden. Wichtiger als seine drei malenden Söhne ist sein Enkel, der tüchtige Porträtmaler Jakob II Delff (1619—1661) mit einem Schützenstück von 1648 im Rathaus zu Delft und Porträts in Amsterdam und Haag.



Abb. 108. Everard Crynsz van der Maes, Fahnenträger. Haag, Gemeindemuseum (1617)

In dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhs. nimmt das Gruppenbild einen großen Aufschwung. In Amsterdam beginnt sich die künstlerische Sphäre zu bilden, in die auch der junge Rembrandt hineinwächst.

Eine vielseitige Erscheinung ist der Utrechter Paulus Moreelse (1571—1638), Schüler des Miereveld, der Porträts und Historien malt und auch als Architekt tätig ist. Moreelse war vor 1604 in Italien, ist von 1611 in Utrecht nachzuweisen, wo er mit dem Bloemaertkreis in Berührung kam. 1616 malt er in Amsterdam, wo er nun ansässig geworden ist, ein Schützenstück von klarer Dreiteilung in tiefen, goldbraun schimmernden Farben (Abb. 109). Moreelse dunkelt seine Fläche sehr stark ab und arbeitet in der Mitte das Tuch, das der Fahnenträger um seinen Arm geschlungen hat, in stufenweiser Aufhellung mit Weiß und Gold als monarchische Spitze des ganzen Bildes heraus. Wie er dann die dunkle Handschuhfaust gegen das lichte Tuch absetzt, zeugt von einem bewußten Ausnutzen des Helldunkels zur machtvollen Steigerung der Illusion. Hier sind schon Mittel Rembrandts verwandt. Auch die Behandlung von Einzelheiten, die braune, pastose Malerei mit blitzenden Lichtknöpfchen bereitet Rembrandt vor und läßt noch den Ursprung von Tizian erkennen. Es muß darauf hingewiesen werden, daß ein solches Werk, das sich durchaus der traditionellen Porträtmalerei einfügt, näher bei Rembrandt steht, als die genau gleichzeitig entstandene früheste Schützenmahlzeit des Frans Hals. Frans Hals unterbricht die mit dem Süden in naher Fühlung bleibende Entwicklung, während Rembrandt sie wieder aufnimmt. — Moreelses porträthafte Schäferstücke sind erwähnt worden (S. 121). Einzelporträts befinden sich in Amsterdam, Rotterdam (1615), Schwerin (1620), Utrecht (1624), Berlin (1628), Brüssel (1638), Budapest, Haag u. a.

Mit Beginn des neuen Jahrhunderts wird die große Anzahl der Figuren auf den Gruppenbildern, die einer Bildeinheit widerstrebt, fühlbar beschränkt. Neben die Schützenstücke treten die sogenannten Anatomien (Gruppenbilder der Chirurgengilden) und Regentenstücke (Vorsteher von Wohltätigkeitsinstituten und Genossenschaften). Auf den Anatomiestücken wird allmählich der Leichnam, auf die sich das Interesse der Dargestellten sammelt, auch formal besonders hervorgehoben. Als frühes Bild dieser Art ist die 1603 datierte Anatomie des in dünn aufgetragenen grauen und rötlichen Tönen malenden Aert Pietersz (1550—1612), des Sohnes von Pieter Aertsen, zu erwähnen, wo die Leiche aus der Mitte gerückt ist und von den Figuren der ersten Reihe mehrfach überschnitten wird (Amsterdam). Cornelis van der Voort (1576—1624) übertrifft mit seinen Regenten des Altmännerhauses von 1618 (Amsterdam) alles bisher Geleistete an lebhafter, sprechender Gebärdung und freier Verteilung der Figuren auf der Bildfläche. Die Vorsteher sind in der Situation einer regen Verhandlung aufgefaßt, an der ein jeder von ihnen in seiner Weise beteiligt ist. An Stelle der unsichtbaren Gegenpartei steht der Beschauer des Bildes. Formal gesehen erscheint der Zusammenhang der Bildteile geringer. In die sehr dunkle Fläche, die sich aus den Kleidern und dem kaum dagegen absetzenden Hintergrund ergibt, schneiden die in Diagonalen angeordneten Helligkeiten. Der Rahmen begrenzt scharf und unvorbereitet. Zwei größere Schützenstücke Voorts in Amsterdam sind um 1612 und 1623 gemalt. Die Feinheit der Voortschen Malerei, die auf

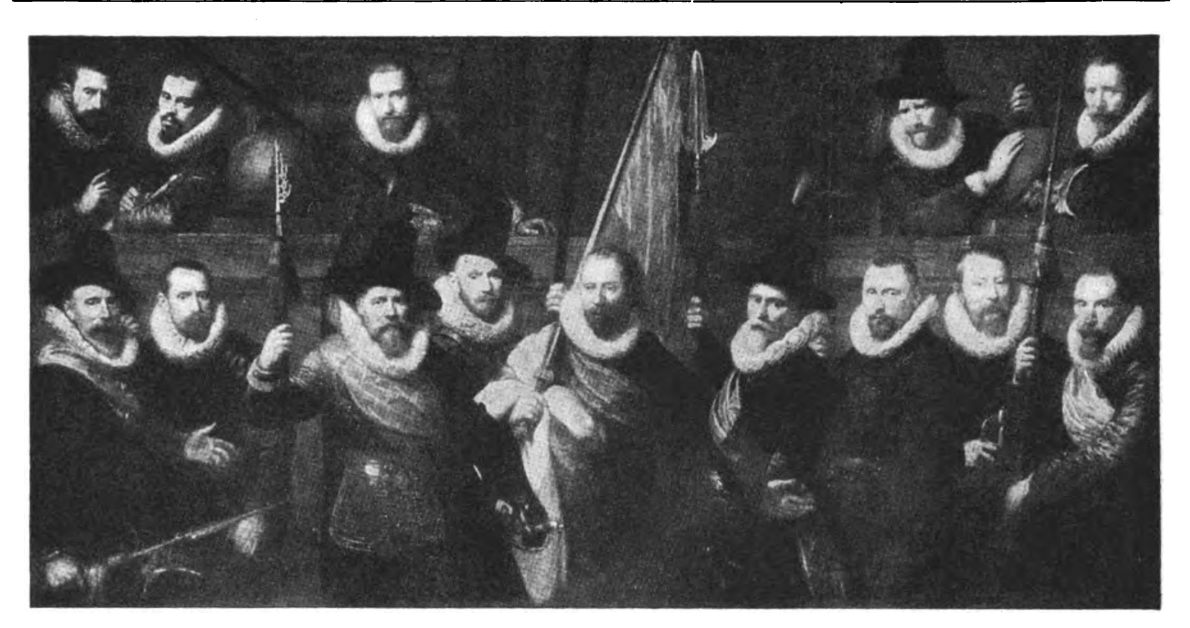


Abb. 109. Paulus Moreelse, Schützenstück. Amsterdam (1616)

einen graugrünen Gesamtton hinzielt, gibt besonders ein Einzelbildnis, das Kniestück des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis Pietersz Hooft (Amsterdam 1622) zu bewundern. Der glänzend gemalte Pelzbesatz des Mantels geht in weich vertriebenen Braunfarben in das tiefdunkle Gewand über, das sich von einem dunkelgrünbraunen Hintergrund abhebt. Die sorgfältig gemalten Hände und das Gesicht sind weich in die Dunkelfläche eingebettet. Andere Porträts finden sich in Amsterdam (1614), Dresden (1618), zwei in Prag (1619), zwei in Kopenhagen (1622), Amsterdam - Sml. Six (1624). In die Fußtapfen Voorts tritt, was Lebhaftigkeit und Momentanität der Geste betrifft, Nikolaus Elias, genannt Pickenoy (um 1591—1654 oder 56). Seine Vorsteher des Spinnhauses von 1628 (Amsterdam) zeigen nun schon eine faßbare Beziehung zu Rembrandt, der drei Jahre später nach Amsterdam kam. Die Bewegung des Buchhalters, der mit der einen Hand den Griff der Tür faßt, mit der anderen dem Schreibenden einen Brief hinreicht, hat Rembrandt im Schiffsbaumeister und seiner Frau (London, Buckingham Palast 1633) übernommen. Der in Amsterdam beliebte Porträtmaler, der nicht mehr ängstlich an der peinlich genauen Wiedergabe des Modells klebt, sucht hier auch — über Voort hinausgehend — durch die Gestalt des Buchhalters die Symmetrie der um den Tisch gruppierten vier Gestalten diagonal aufzulockern. Einen Rückschritt vom Einheitston zur festeren, das Einzelobjekt schärfer heraushebenden Malerei stellt Werner van Valckert (um 1580 — um 1630) mit seinen Amsterdamer Schützen- und Regentenstücken von 1622, 24, 25, 26, 27 dar, der sogar mit Weiß in das blanke, tiefe Rosa seiner Gesichter hineinarbeitet.

Die Abänderung der Reihung in ein dreiteiliges symmetrisches Schema ist jetzt Allgemeingut geworden. Selbst ein so handwerklicher Maler wie der in Leiden tätige Joris van Schooten (1587—1651) betont auf den besten seiner 8 in Leiden befindlichen Schützenstücke aus den Jahren 1626, 28, 50 Mittel- und Seitenfiguren. Weitaus großzügiger und prächtiger sind die Gruppenbilder des Jan Anthonis van Ravesteyn (um 1572—1657), wahrscheinlich Schüler des Miereveld, der im Haag arbeitet. Sein großes Bild von 1616, die Offiziere des Schützenfähnchens verlassen das Rathaus, stellt einen Aufbruch dar, wie später Rembrandts Nachtwache, wenn auch die in zwei Reihen angeordneten rotblonden Köpfe dicht aneinandergedrückt sind. Ebenso schildert er 1618 in dem Empfang der Offiziere durch den Magistrat eine Handlung, aber die allzu breite Tafel ist nicht mit einem Blick zu umfassen. Sie muß abgeschritten und Teil für Teil ins Auge gefaßt werden. Auch hier sind Rembrandtsche Kunstmittel vorgebildet. Greifbar deutlich löst sich durch Glanzlichter eine Troddel oder ähnlicher Zierrat aus dem Dunkel heraus. Besonders reich an prunkvollen Einzelheiten sind die sechs Offiziere vom weißen Fähnchen 1636. Alle erwähnten Schützenstücke befinden sich im Gemeindemuseum des Haag. Unter den Einzelbildnissen (Haag und Amsterdam) fallen die Männer im Harnisch auf, denen auf einem Stückchen Tischplatte der gewaltige federgeschmückte Helm beigegeben ist. Die derb rot oder blau gefärbten Federn, die auf eine Schärpe oder ein um den Arm geschlungenes Seidenband abgestimmt sind, schaffen eine eigentümliche Dezentralisation.



Abb. 110. Thomas de Keyser, Ein Kaufmann mit seinem Sohn. London (1627)

Eine führende Stellung nimmt vor Rembrandt in Amsterdam Thomas de Keyser (1597—1667), wahrscheinlich ein Schüler des Voort, ein. Ihm eignet eine schöne gediegene Sachlichkeit sowohl in der Auffassung seiner Modelle als auch der Malweise. Er ist der erste Meister des „Helldunkels", der weichen Einbindung aller Lokalfarben, auch der Fleischtöne, in den Gesamtton des Bildes, so daß sie in der Hauptsache zu Abstufungen von Hell und Dunkel werden. Mit der Anatomie des Dr. Vrij von 1619 (Amsterdam), wo sich je drei Figuren um die Mittelachse eines Skeletts beiderseitig verteilen, schafft er ein schematisches, aber klar übersichtliches Gruppenbild von noch unlebendiger schwärzlicher Färbung. Der Ausdruck der Gesichter läßt wenig von dem Ernst der wissenschaftlichen Forschung spüren, den Rembrandt auf seinem ersten Anatomiestück so packend gestalten sollte, vielmehr geben sie (ausgenommen die vermittelnde Vordergrundsfigur) zu erkennen, daß diesen Männern solche Aufmachung ungewohnt und komisch ist. Das Schützenstück von 1632 (Amsterdam) ist zwar übersichtlich dreiteilig aufgebaut, aber mit vorherrschenden kaffeebraunen und lederartigen Farbtönen sehr fest gemalt. Keysers mehr auf stillebenhafte Zuständlichkeit gerichtete Natur strebt bald weg vom reinen Porträt. Er stellt den Menschen als ganze Figur in den Innenraum und sucht sittenbildliche Züge einzuführen. Das Format seiner Bilder schrumpft damit zusammen. Sein bekanntestes Werk dieser Art sind die vier Bürgermeister von Amsterdam, denen die Meldung von der Ankunft der Maria von Medici gebracht wird (Haag 1638). Ans Genre streifende Einzelbildnisse sind der Kaufmann mit seinem Sohn (Abb. 110) und zwei Bildnisse eines Herrn am Schreibpult (Haag 1631 und Paris 1632), denen eine Reihe ähnlicher folgen. Hier weiß Keyser die schwarzen Töne der Kleidung und die grünlichbraunen des Hintergrundes besonders durch die dunkelrote Musterung einer orientalischen Tischdecke zu beleben. Schließlich stellt er Gruppen (die Familie Meebeeck Cruywaghen, Amsterdam) und Einzelfiguren in die freie Landschaft und nimmt den Farbenklang Schwarz und Grünlichgold des Aelbert Cuyp auf, mit dem er auch das stillebenhafte Zurschaustellen der immer etwas steif bleibenden Figuren teilt. Das wundervoll farbige Reiterbildnis des Peter Schout (Amsterdam 1660) ist hervorzuheben, auf dem das Sammetschwarz des Pferdes vor der braungrünen, im Vordergrunde grau abgedunkelten Landschaft und dem lichten Goldgraugrün des weiten wolkig webenden Himmels steht. Im übrigen wird man auch hier in der Überschneidung von Figur und Flachlandschaft, der unvermittelten Rahmenbegrenzung des hellen Himmels die realistische Tendenz des Meisters nicht verkennen. — Familien im Freien malt auch Jakob Gerritsz Cuyp (1594—1651/2. S. 121), Vater des Aelbert, der unter dem Einfluß Dycks weicher und geschmeidiger wird, sich aber doch steif und pedantisch ausnimmt, wenn man die zierliche Gelenkigkeit des vlämischen Coques (Abb. 59) neben ihm sieht (Brüssel 1637, Amsterdam).

II. Frans Hals

Ein Ketel, ein Moreelse hatte noch das Doppelgesicht der Manieristen, die Porträts und Gruppenbilder von Schlichtheit und Naturwahrheit und daneben Mythologien von hochgesteigerter Form- und Erfindungskraft malten. Frans Hals, der im Bannkreis der Haarlemer Manieristen erwächst, bricht entschieden mit der Tradition und geht in der Darstellung der nahen Wirklichkeit auf. Die humanistische Bildung, die die alten mythologischen Stoffe lebendig erhielt, sagt ihm nichts mehr. Das Malen von nackten Körpern würde Unwahrheit und Verstiegenheit. Auch die Idealität religiöser Vorstellungen meidet er. Die Wirklichkeit ist für Hals vor allem der bürgerliche Mensch in der zwanglosen und natürlichen Äußerung seines Wesens. Ihn malt er auf seinen zahlreichen Porträts und sucht bei sorgfältiger Charakteristik die Unmittelbarkeit und Lebhaftigkeit einer flüchtigen Minute festzuhalten. Nur in seiner früheren und mittleren Zeit gilt sein Interesse noch gleicherweise derberen Ausbrüchen eines formlosen Menschentums und er wählt zum Bildmotiv verliebte und weinselige lustige Gesellschaften, Originale des Straßenlebens wie den Rommelpotspieler, Musikantenvolk, lachende Kinder, Fischerjungen und ähnliches. Aber ganz selten vereinigt er die Menschen zur zusammenhängenden Gruppe. Mehr und mehr nähert er auch die Genrefiguren dem Porträt, und zwar dem Halbfigurenporträt, an. So ist das Werk des Frans Hals trotz der vom Gegenstand ausgehenden Suggestion sprudelnder Lebendigkeit verhältnismäßig einförmig. Eine Befreiung von der Tradition wie die Wahl und Auffassung des Gegenstandes ist auch die Malweise. Mit hastigen großen, nicht vertriebenen Pinselstrichen setzt er seine Figuren auf die Leinwand.

Der Realismus im 19. Jahrh. hat den Ruhm des Frans Hals ständig wachsen lassen. Besonders das letzte Drittel, dessen Absichten durch das Kennwort Impressionismus bezeichnet werden, erkannte erst recht die Wesensverwandtschaft mit dem holländischen Meister und wurde nicht müde, die niemals fehlenden Pinselhiebe des Hals zu preisen, die den Natureindruck zwingend wiedergaben und unter dem Anschein vollkommener Mühelosigkeit die ganze Leidenschaftlichkeit, mit der der Meister die Natur an sich gerissen hatte, in dem Beschauer wiedererstehen ließen. Nicht höher kann man Hals schätzen, als es der Impressionismus und die in seiner Weltanschauung lebenden Kunsthistoriker bis in die jüngste Zeit getan haben. Und doch haben sie dem historischen Phänomen Hals unrecht getan. Sie haben nicht den scharf arbeitenden Intellekt gesehen, mit dem Hals seine Bildfläche in ein genau abgewogenes geometrisches System aufteilt und helle und dunkle Farbkomplexe mit ihren Konturen gegeneinander ausspielt. Die Pinselhiebe, die nur aus der heißen Lust des Abschilderns der Wirklichkeit die Fläche zu treffen scheinen, die scharfkantigen Schnitzel von Farbe, sie fügen sich gewissen Zügen der Bildkomposition ein, die zwar verschiedentlich variieren, aber eine bestimmte formale Neigung deutlich erkennen lassen. Die Geometrie des Frans Hals gilt als Zeugnis eines formenden, gestaltenden Willens zu dem einseitig in den Vordergrund gerückten Gesichtspunkt der Wirklichkeitstreue eine Ergänzung, die die Persönlichkeit und historische Stellung des Meisters erst recht zu klären imstande ist.

Frans Hals wurde um 1580 in Mecheln geboren, kam aber bald nach Holland und erhielt seine künstlerische Ausbildung in Haarlem, nach alter Nachricht bei Karel van Mander. Seine erste Frau starb früh, und Hals heiratete 1616 Lysbeth Reiniers aus Haarlem. Jahrzehntelang hatte er eine bevorzugte Stellung als Porträtmaler inne und malte die Geistlichen, Gelehrten und angesehenen Bürger Haarlems und der Nachbarstädte. Er war Mitglied der Rhetorikergesellschaft. 1644 zählte er zu den Vorstehern der Malergilde. Mit den fünfziger Jahren muß ein Umschwung eingetreten sein. Der Maler geriet in Schulden und scheint immer mehr verarmt zu sein. 1664 bewilligte der Rat seiner Vaterstadt ihm eine jährliche Pension, die er nur noch zwei Jahre genoß. Hals starb 1666.

Acht große Gruppenbilder, die sich im Frans Hals-Museum zu Haarlem befinden — zu ihnen gesellt sich ein von Pieter Codde vollendetes Stück in Amsterdam —, gehören zu dem Bedeutend-



sten, was Frans Hals geschaffen hat. Die sechs früheren Bilder sind Schützenstücke, die drei folgenden Regentenstücke. Von den Schützenstücken zeigen die drei zuerst entstandenen die Schützen an der Tafel, kräftige, lebensvolle Gestalten von impulsiver Gestikulation, die teils einander zutrinken und sich ihrer brüderlichen Freundschaft versichern, teils aus dem Bilde herausblicken. Alle sind nur in Dreiviertelansicht gegeben. Die drei folgenden Stücke stellen Versammlungen im Freien dar und reihen die Männer in ruhigerer Stellung nebeneinander. Nur das von Codde vollendete Bild läßt die ganze Figur in Erscheinung treten. Die drei Regentenstücke gruppieren die wenigen ruhigen, aber durch Mienenspiel und Geste immer noch sprechenden Figuren, wieder in Dreiviertelansicht, um einen Tisch.

Allen Bildern gemeinsam ist das Gegeneinanderarbeiten starker Lokalfarben. Große Komplexe von glänzendem Schwarz, in das die Mehrzahl der Figuren gekleidet ist, wechseln mit kaum gebrochenem Blau und Orange der Schärpen und mit dem Braunrot der Gesichter. Scharf abgeschnittene Flächenstücke von Weiß schieben sich dazwischen — besonders auffällig in den späten Stücken, wo der größere Teil der Fläche fast schwarz geworden ist. Kaum gibt es Übergänge zwischen den Lokalfarben, kaum nimmt eine Farbe Bestandteile einer anderen in sich auf. Das einfarbige Flächenstück soll für sich allein wirken. Es soll sich isolieren und in voller Eigenkraft seinem Partner gegenüberstehen. In der scharfen Begrenzung der Farbkomplexe fällt eine fast mathematische Genauigkeit auf, mit der die elliptischen Umrißlinien der Hüte und Halskrausen, die Diagonalen der Schärpen, Dreiecke und auf die Spitze gestellte Rechtecke der Röcke geführt sind. Hauptzüge der Komposition sind Diagonalen und rechtwinklig dazu geführte Gegendiagonalen, die die übereck gestellte Rechtecke ergeben; dazu kommen jedoch einige exakte Senkrechte und Wagerechte, die die Linien der Bildränder wiederholen. Denn mag Hals seine scharf begrenzten Farbkomplexe auch koordinierend über die Fläche verteilen, immer hat er das Ganze seiner Fläche vor Augen und teilt dieses in großem Zuge auf. Wie die Farbe, so ist auch das Konturennetz der Farbkomplexe auf Gegensätzlichkeit gestellt: die wenigen Ovalkurven sollen die Winkel um so spitzer, die Geraden um so entschiedener erscheinen lassen (Abb. 119a—c). Auf dem abgebildeten Schützenstück (Abb. 111) sieht man das Gegeneinanderführen der Diagonalen, die sich aber kaum einer zusammenhängenden größeren Form unterordnen, sowie ein den Diagonalen die Wage haltendes Horizontal-Vertikalgerüst in dem Fenster, Tisch, der stehenden Seitenfigur und den beiden sich den Rücken zuwendenden Sitzfiguren mit ihren Schärpenbändern. Man kommt dem kleinen Geheimnis dieser anscheinend recht freien Komposition auf die Spur, wenn man die linke Stehfigur und die beiden hinteren Figuren, die den rechten Fensterflügel überschneiden, abdeckt. Übrig bleibt eine rein symmetrische Ordnung. In der mittleren Sitzfigur, wo vier Hände, zwei unterstützt durch die Richtungspfeile der Messer, den Schnittpunkt der Diagonalen angeben, liegt der Mittelpunkt des symmetrischen Gefüges. Durch die hinzukommenden Figuren wird die Symmetrie verschleiert. Die Verteilung dieser Figuren im Raum — links vorne und rechts hinten — stellt eine schräge Tiefebene her, um derentwillen auch hinter der stehenden Seitenfigur die Seitenwand des Raums dürftig genug angegeben wird. Renaissance- und Barockelemente sind hier nebeneinander aufzuweisen.

Schon die an den Gruppenbildern hervorgehobenen allgemeineren Merkmale der Kunst des Frans Hals lassen eine Deutung zu. Wenn er den Menschen fast stets in Dreiviertelansicht gibt, so heißt das, er sieht ihn ohne den mütterlichen Boden. Er erkennt nicht das Organische und Ganze einer Gestalt. Er setzt das Menschentum gleich der Äußerung eines einfachen, durch die Sinne bedingten Affekts, der aus dem Mienenspiel des Gesichts und der Geste der Hände vor allem deutlich wird. Die auf ein geringes Maß beschränkte Darstellung des Raums, der Umwelt





Abb. 111. Frans Hals, Festmahl von Offizieren der Cluveniersdoelen. Haarlem

überhaupt ist gleichfalls ein typisches Ausdruckszeichen. Auf dem geschilderten Schützenstück (Abb. 111) steigt dicht hinter dem Tisch die Wand auf, der Fensterblick ist durch Bäume verstellt, auf der rechten Seite überschneiden sich die Menschen so stark und wachsen übereinander, daß bereits Raumnot eintritt. Ansätze eines horror vacui werden fühlbar, wie er bei Jordaens hervorgehoben wurde (S. 98). Hals scheut die Tiefe. Auch er klebt am Nahen, Materiellen, Fühlbaren und hat ein geringes seelisches Ausweitungsbedürfnis. Die schroffe Isolierung starker Farbkomplexe wird dahin gedeutet werden können, daß die einzelnen Regionen des inneren Menschen mit triebhafter Heftigkeit hervorbrechen und keine Verbindung miteinander eingehen. Die Äußerungen eines lebhaften Gefühls werden kaum durch die Angaben der Vernunft veredelt, die Äußerungen der Vernunft kaum durch das Gefühl erwärmt und lebensvoll gemacht werden. Ein überlegenes Verstehen und Verbinden findet hier keinen Platz. Das viele Schwarz wird auf nüchterne Gesinnung und Abstraktion schließen lassen, besonders wenn es in der Kombination mit Blau auftritt. Da strömt es eine seelenlose Kühle aus. Das Verhältnis der Farbkomplexe wiederholt sich in dem Verhältnis der dargestellten Menschen untereinander, die sich mehr und mehr isolieren und nebeneinanderreihen. Auf dem abgebildeten Schützenstück, auf dem die Diagonalen am stärksten hervortreten, ist die Verbindung der Gestalten verhältnismäßig groß, obschon die beiden vorderen Figuren, rechts und links von der Symmetrieachse, sich ohne Umstände den Rücken zuwenden. Das Liniennetz der Grenzen zusammengehöriger Farbkomplexe bestätigt die aus der Farbgebung erkennbare isolierende Tendenz. In diesen berechneten Konturen, auf die bei den Einzelfiguren noch ausführlicher zu kommen sein wird, äußert sich eine

Abstraktion, die der organischen Vielfältigkeit des Lebens aus dem Wege geht und sie schroff und einfach durchschneidet. Wo Frans Hals rechnet, da sind die anderen, ebenso isoliert bleibenden Gefühle ausgeschlossen, da ist er ganz Mathematiker und Rationalist. Aber es ist ein Rationalismus großen Stils, der zu einem ganzen Weltbilde kommt. Davon zeugt immer wieder die Fähigkeit, die Bildfläche als ein Ganzes, unter Berücksichtigung der rahmenden Kanten aufzufassen und in sich zu gliedern.

In den verschiedenen Phasen seines Lebensganges treten diese Merkmale unter anderen in verschiedener Stärke auf. Da die Gruppenbilder fast alle mit Sicherheit zu datieren sind, läßt sich die Entwicklung des Meisters an ihnen ablesen.

Das früheste Schützenstück, das Festmahl der Offiziere von den St. Georgsdoelen, gleichzeitig mit dem abgebildeten harmonischen Schützenstück des Moreelse (Abb. 109) 1616 gemalt, zeigt zwar einen vergleichsweise trockenen Auftrag der schwarzen, blauen und roten Farben, gibt aber die Tischrunde etwas in Aufsicht und entwickelt dadurch eine Raumtiefe, wie sie der Meister nicht wieder geschaffen hat. Hals wendet sich noch der außermenschlichen Natur zu, wie die trefflichen Stilleben auf der weißen Tischdecke und die Landschaft im Fensterausschnitt beweisen. Er hat Gefühl für den farbig-illusionistischen Reiz des Hindurchschimmerns der Landschaft durch das Fahnentuch. Die Helligkeiten von Tischtuch und Landschaft korrespondieren in schräger Symmetrie, wie denn überhaupt der Nebeneinanderreihung der Helligkeiten durch diagonale Anordnung ein Geringes begegnet wird. Die Figuren verraten Kenntnis der Werke Ketels und Moreelses. Die Landschaft, ein stilles Waldtal, steht in ihren kühlen, blaugrünen Tönen unter dem Einfluß Elsheimers, mit dessen Kunst also auch Hals in seiner frühen Zeit in Berührung gekommen sein muß. Das nächste Schützenstück (Abb. 111), das bereits behandelt worden ist, zeigt bei freierer Flächenfüllung und flüssiger Malerei die einsetzende Raumnot. Folgerichtig schreitet Hals in den Offizieren der Georgsdoelen 1627 auf diesem Wege weiter. Über den Köpfen läßt er nur noch einen schmalen Streifen Bildfläche frei, den er mit faltigem Vorhang und Fahnentuch füllt. Doch ist ein wichtiger Fortschritt zu verzeichnen: das Bild hat eine ausgesprochene Dominante bekommen. Zwischen dem ersten und zweiten Drittel der Fläche steht, hochaufgerichtet und fast ganz losgelöst von dem Durcheinander der dichtgedrängten übrigen Figuren, der Fahnenträger. Diese Zäsur im Gegenständlichen, die allerdings farbig-formal nicht so stark hervortritt, soll bildbeherrschend wirken und Einheit schaffen. Es ist ein Hauptakzent auf der Fläche, der während des frühen Barock im Norden wie im Süden hervortritt und z. B. bei Jordaens und Elsheimer (Abb. 71/72) ganz in der Weise dieses Bildes verwandt wird. Aus der stetig entschiedener hervortretenden Beschränkung des Raumes scheint die Gefahr einer geistigen Verengerung des Frans Hals zu sprechen. Im umgekehrten Verhältnis zur Berücksichtigung des Raumes gewinnt die monumentale Herauslösung des Einzelmenschen an Bedeutung.

Danach macht aber der Künstler die wichtigste und erfolgreichste Wandlung in seinem Dasein durch. Auf der Versammlung der Offiziere von den Cluveniersdoelen 1633 hat zwar die Vertikale der isolierten menschlichen Einzelfigur den Sieg über die diagonale Verbindung davongetragen, der Meister hat aber andererseits eine große Ausweitung über das Nur-Körperliche errungen. Diesmal lösen sich vier Figuren im Vordergrunde, unter ihnen der sitzende Hauptmann, vollständig heraus. Zwischen sie schieben sich die Köpfe und Oberkörper der übrigen Figuren, so daß eine harmonisch auf- und absteigende Linie der in der Hauptsache gerade gestellten Köpfe zustande kommt. Aber die Figuren steigen nur bis zur halben Höhe der Fläche empor, die ganze obere Hälfte ist mit Landschaft gefüllt, wenn auch nur mit Baumdunkel, das einen schmalen Durchblick auf Dächer freiläßt. Mit augenscheinlicher Absichtlichkeit wird an die Raumtiefe glauben gemacht. Zur Rechten führt ein Bretterzaun perspektivisch in die Tiefe, und zwei Gestalten, in geraumer Entfernung vom Rücken sichtbar, schreiten in die sich öffnende Straße. Es ist zu schließen, daß Hals in dieser Zeit eine außerordentliche Anstrengung gemacht hat, seinen allmählich auf den Einzelmenschen sich verengenden Gesichtskreis zu erweitern. Er will nicht mehr nur den Menschen gelten lassen, er will ihn im Zusammenhang mit der Welt sehen. Er will ihn aus Enge und Einsamkeit reißen, indem er ihm die Natur zur Resonanz gibt und Natur mit Mensch auf der Fläche zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen sucht. Wie Hals die Menschen hier der Natur eingliedert, mildert er auch die harten Farben und nähert sie aneinander an. Die eigenwilligen Pinselhiebe läßt er zurücktreten. Das Dunkelbraun der Bäume und Dunkelrot der Giebel fängt das Blau der Schärpen und einige zitronengelbe, goldene und hochrote Flecke auf, die immer noch scharf genug mit dem Schwarz kontrastieren. Die Verbindung zwischen der unteren Bildhälfte mit den vielen Farbkontrasten und der einheitlich abgedämpften oberen Bildhälfte schaffen die schräggestellten Fahnen, Spieße und Hellebarden, die wieder deutlich die Fläche im ersten Drittel teilen. Der Ausdruck der Gesichter scheint ruhiger, gesammelter, das ganze Gebaren vornehmer zu sein.

Ähnlich angelegt ist das zur selben Zeit begonnene Bild der Korporalschaft des Hauptmanns Reynier Reael (Amsterdam), auf dem Pieter Codde, der es vollendet hat, die Absicht des Meisters nicht weiterzuführen verstand. Codde zählte die Figuren zur Rechten nur vor kahler Fläche auf, wo der Meister Raumtiefe zu geben sicher beabsichtigte, und ließ kahle Stangen die Fläche durchschneiden. In den Offizieren und Unteroffizieren der Georgsdoelen von 1639 reiht der Meister nun aber selbst die Figuren als Senkrechte in zwei Reihen hintereinander auf und bringt nur größere ausgewogene Kontraste in das Bild hinein, indem er die hintere Reihe in der Bildmitte aufhören läßt und auf der Gegenseite das langgestreckte Rechteck eines helleren Landschaftsdurchblicks zeigt. In der Zeit zwischen 1633 und 39 muß die Epoche des Frans Hals liegen, in der er den weitesten Blick besaß, in der er sich der Welt am freiesten öffnete und die inneren Kräfte unter Zurückdämmung des rein Triebhaften und rein Verstandesmäßigen zur größtmöglichen Harmonie brachte. Zur selben Zeit setzte Jordaens' geklärteste Periode ein. 1641 malte Hals die Vorsteher des Elisabeth-Krankenhauses zu Haarlem. Zwei Figuren an den Seiten eines kleinen Tisches, eine Figur in der Mitte hinter dem Tisch bilden eine fast symmetrische Gruppe. Eine Sitzfigur ganz vorne und ein von rückwärts hinzutretender Diener bringen wieder eine leise Diagonale, sowohl auf der Farbfläche als auch gegenständlich in dem Tiefenzuge hervor. Dieses Bild ist in wärmeren Farben ganz besonders schön und sorgfältig gemalt. Die Gesichter sind ernst und besonnen. Keiner kümmert sich um den anderen, alle sind während ruhiger Bewegung gleichsam erstarrt. Doch lebt hier nicht so stark der Wille, sich durch entschiedene Struktur der Gesamtfläche zu bemächtigen, und die gleichmäßig hellen Bildränder wirken ein wenig wie zufällig durch den Rahmen begrenzt.

23 Jahre liegen zwischen diesem relativ gefälligen Bild und den beiden letzten außergewöhnlichen Gruppenbildern. Selbst bettelarm und Empfänger von Armengeld malt er 1664 die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses. Halsens Schicksal hat sich vollendet und scheint sich mit innerer Notwendigkeit erfüllt zu haben. Der niemals konziliatorisch zu verbinden verstand und kein geistiges Band zwischen Mensch und Mensch fand, ist nun selbst von aller Welt verlassen. Wie er sich in der Welt fühlt, so malt er die Vorsteherinnen, die vier Frauen mit ihrer Schaffnerin. Jede sitzt für sich neben der anderen, daß man sie beinahe einzeln herausschneiden könnte, die braunockerigen Gesichter streng, verschlossen. Bewegter stellt er mit der alten Kraft der Diagonalen im Vor und Zurück der räumlichen Verteilung die Vorsteher dar, denen die Haarsträhnen und die schiefsitzenden, eine Wellenbewegung aufnehmenden schwarzen Hüte vor dem tiefbraunen und grauen Grund einen Zug von Verwilderung oder Abenteuerlichkeit mitgeben. Der Reichtum seines einst so wild hervorbrechenden Trieblebens ist erloschen. Die Farben versinken in Schwarz. In größter Härte stechen aus dem Dunkel die blauweißen Halskragen heraus, die bei dem noch nicht gereinigten Bilde der Vorsteherinnen heute fälschlich ins Gelbe schimmern. Als einzelne Flächenstücke ohne Anflug einer kurvigen Verbindung stehen diese Helligkeiten im Bild dunkel da. Leise ansteigende Diagonale und Gegendiagonale klingen nur an. Aber die alte Kraft der Abstraktion ist noch gestiegen. Die Halskragen der Frauen besonders haben spitzwinklige Einschnitte oder sind schnurgerade abgeschnitten, daß sie mit der Klarheit geometrischer Figuren in der dunklen Fläche sitzen. Unter den komplizierter begrenzten Helligkeiten der Vorsteher fällt z. B. das helle Dreieck auf, das aus dem dunklen Rock der rechten Sitzfigur herausgeschnitten ist. Die in breiten Pinselstrichen zu einem Rechteck deformierten Finger des graugrünen Handschuhs dieser Figur stoßen in den Kreis der zerfransten Manschette; die Helligkeit in der Bekleidung des Beins, deren Lachsrot der unteren Bildecke eine besondere Bedeutung gibt, bringt eine geometrische Form hervor, nach der Hals manche weibliche Porträtfigur hat in den Hintergrund einschneiden lassen (Abb. 119c). Die Auflösung der Form ist in den graubraun violetten Händen und — bei den Männern — den Handschuhen und Manschetten auf die Spitze getrieben. Den mit Farbe gesättigten Pinsel mit der Breitseite aufsetzend, zieht ihn Hals mit kräftigem Ruck über die Leinwand und fährt scheinbar wahllos hin und her. Ganz nur passives Auge scheint der Meister vor der Wirklichkeit zu sein, ausgefüllt von der Begeisterung, das Gesehene mit voller Unmittelbarkeit auf die Leinwand zu bannen, und doch: führt nicht gleichzeitig der Wille zur Abstraktion die Hand? Kommen so nicht im Kleinen die spitzen Winkel, Rhomben, Rechtecke zustande, die im Großen den Bildbau beherrschen? Die Passivität des Impressionisten fällt mit der vergewaltigenden Abstraktion des Rationalisten zusammen. — Halsens monumentales Herauslösen der Einzelgestalt ist nicht nur Ausdruck einer rein persönlichen Entwicklung. Alle Großen des Barocks lassen um die Wende des 3. und 4. Jahrzehnts eine solche klassizistisch isolierende Tendenz spüren, die noch besonders mit dem Altersstil in Beziehung zu stehen scheint (vgl. S. 45ff. und S. 70ff.).

Ergänzt und bestätigt wird diese Entwicklungslinie aus dem Bildnis eines Ehepaars (Amsterdam) und den drei Familienbildern. Das junge Paar, das man, einigen Spielraum lassend, um 1620 datieren kann, drückt ganz und gar nicht ein tieferes Niveau im Vergleich zu späteren Arbeiten aus. Die Farben sind zwar kühl, aber die Bildfläche ist mit Entschiedenheit in das dunkle Dreieck eines Vordergrundes und das helle einer schräg ent-



wickelten Landschaft aufgeteilt. In das dunkle sind die beiden von Lebensfreude durchströmten Figuren diagonal hineinkomponiert und sogar durch konziliatorische Kurven verbunden, die Hals bald für immer verlieren sollte. In kurviger Angleichung an die Figuren ist auch verhältnismäßig organisch die Landschaft entwickelt, die wiederum die Verbindung mit dem Elsheimerkreis zeigt. Hals ist zu dieser Zeit menschlicher, weitausschauender, weltzugewandter gewesen als in seinem Alter. Mit dem harmonischen Schützenstück von 1633 gleichzeitig oder etwas später ist das anmutige Familienbild in Cincinnati, Frau Thomas J. Emery. Auch hier ist über den zur freien Diagonale angeordneten Köpfen eine reiche Fläche gegeben, und hinter der stufenartig ansteigenden Gartenarchitektur ein Blick in Landschaft mit Schlößchen eröffnet. Mensch und Welt in ausgewogener Harmonie. Hals ist geistig auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn. Das Familienbild in New York, Otto H. Kahn (um 1645), das von warmer Tonigkeit sein soll, macht die Diagonalkomposition durch das Koordinatenkreuz der Vertikalen und Horizontalen fast unwirksam. Kläglich scheitert der Versuch, Mensch mit Mensch zu vereinigen und der Tanzschritt, den das Ehepaar versucht, wird zur komischen, grotesken Geste. Die im rechten Winkel zueinander mit mathematischer Genauigkeit gezogenen Schräglinien, die die auf die Spitze gestellten Rechtecke ergeben, sind neben den scharfen Horizontalen und Vertikalen hier sehr deutlich sichtbar. Die Figuren berühren fast die untere Bildkante. Die Welt wird hinausgedrängt. Halsens Rationalismus hat die Oberhand gewonnen. Der Adel eines freieren Menschentums, dem er während des 4. Jahrzehnts nachstrebte, verliert sich, — wiederum in Parallele mit seinem vlämischen Geistesverwandten Jordaens. Das letzte um die Mitte des Jahrhunderts entstandene Familienbildnis in der Londoner Nationalgalerie läßt die Figuren über die ganze Fläche wachsen und fügt nur mechanisch als scharfe Horizontale ein Stückchen Landschaft hinzu, die kaum mehr den Diagonalaufbau unterstützt.

Können sich auch die Einzelbildnisse an Großartigkeit nicht mit den Schützenstücken und Gruppenbildern messen, so mögen diese Werke in sich vollendeter sein, weil Frans Hals doch immer auf die Darstellung des Einzelmenschen hinzielte. Nur in seiner frühen Zeit, etwa zwischen der Mitte des 2. und 3. Jahrzehnts, in der er verhältnismäßig stark der Welt geöffnet ist, malt er außer zahlreichen genrehaften Einzelfiguren auch Genrestücke, auf denen er mehrere Personen vereinigt: die lustige Gesellschaft beim Mahle, den Junker Ramp und seine Liebste (beide New York; Abb. 112), den Rommelpotspieler mit den Kindern (Wiederholung Richmond, Sir Frederik Cook) und das lustige Trio (früher London, W. A. L. Fletcher). Auf dem frühesten Stück, der lustigen Gesellschaft, haftet sein Interesse noch an Einzelheiten. Durch die vordere Tischplatte drängt er die Figuren räumlich zurück. Die Malerei ist verhältnismäßig glatt und vertrieben. Im Junker Ramp, wo nun schon die Einzelfigur dominiert, hat er die charakteristische Art des Farbenauftrags, die den einzelnen Pinselstrich erkennbar bleiben läßt, gewonnen. Ohne räumliche Schranke stellt er den Junker vor den Beschauer, eine Verkörperung lauter, rauschender Lebenslust. Ähnlich packend sind die zahlreichen einzelnen Genrefiguren, die Hals zu dieser Zeit malt, die Violinspieler, Lautenspieler, Flötenspieler, singenden Knaben, Zecher in allen Lebensaltern, Narren, Wirtshausmädchen und ähnliche Menschentypen. Es sind diese Figuren vor allem, die Hals mit Recht als mitgenießenden Darsteller derber Lebenslust auch bei der breiten Masse bekannt und berühmt gemacht haben. Hals scheut vor keinem Mittel zurück, um die laute Freude so packend und unmittelbar wie nur möglich mitzuteilen. Er stellt die derben Menschen mit lachend oder singend geöffneten Mündern, erhitzten Wangen, blitzenden Augen dar. Das Lachen gibt ihnen die zwingende, unmittelbar zum Beschauer des Bildes sprechende Kraft. Mit einer Sicherheit ohnegleichen beherrscht Hals das schwierige Relief der Mund- und Wangenpartie eines lachenden Gesichtes. Er gibt mit wenigen Pinselhieben die Mundfalten an den Seiten des breitgezogenen, oft geöffneten Mundes an, modelliert mit festumrissenen Flecken hellerer und dunklerer Tönung die sich spannende Haut an den Seiten der breiten Nase und setzt innerhalb der tadellos durchformten Augenhöhlen die Augensterne mit blinkenden Glanzlichtern ein. Stets aber unterordnen sich die Pinselstriche, die das Mienenspiel hervorbringen, der Gesamtstruktur des ganzen Kopfes. Das Gefühl für die Dreidimensionalität des Körpers geht Hals keineswegs verloren.

Die Gegensätze der Farben sind auf den Genrefiguren bei weitem nicht so stark wie auf den Gruppenbildern. Neben den rötlich gelben Fleischtönen, die durch Grau unterbrochen und gemildert werden, dominieren rötlich braune, braune und schwärzliche Farbtöne und lassen, flüssig aufgetragen, den Ton durchaus über die Lokalfarbe herrschen. Erst wenn man sich der suggestiven Kraft des Gegenständlichen entzieht, bemerkt man den geometrischen Zusammenhang der einzelnen Farbflecken und größerer Komplexe. Die Hauptzüge der Flächenstruktur sind immer wieder: auf die Spitze gestellte Rechtecke, die sich aus den Diagonalen ergeben, einige wenige, aber scharfe Wagerechte, Senkrechte und Ellipsen. Auf dem Junker Ramp gibt die Feder des Hutes, die die beiden Gesichter so geschickt verbindet, das Spiel der Diagonalen und Senkrechten an. Parallel mit ihrer Schräge läuft die Hauptdiagonale der Arme, während der hochgereckte Unterarm mit dem Glas das Parallelogramm abschließt. Einige Ellipsen unterbrechen die geraden Konturen. Die Kurve des Hutes schließt den rechteckigen Komplex des Wamses nach oben genau ab. Diese Kurve wiederholt der Kragen und die helle Manschette der Frau, zwischen denen ein spitzer Winkel einschneidet, dessen Schenkel einerseits den Diagonalzug, andererseits eine wichtige Horizontale im Bilde angeben. Wichtig sind auch die beiden dunklen Vertikalen der Riegel des Wamses, die auf die untere Bildkante aufstoßen. Sie kehren als Stuhllehnen auf vielen Halbfigurenporträts wieder (Abb. 113, 119a). Unschwer wird man die Ordnung der schräggestellten Parallelogramme auf dem lustigen Trio wiederfinden, wo sie sich zu einer dreiecksförmigen Gesamtfigur zusammenschließen. Hier geben Violinbogen, Glas, und schließlich der an die Nase gelegte Finger des hinteren Mannes die Senkrechten an. In das System der Linien spannen sich auch die Parallelen der Finger, von denen der Daumen gewöhnlich die Gegendiagonale mit Nachdruck aufzunehmen hat, Diagonale und Gegendiagonale der lachenden Wangen, die Senkrechte der Nase, die Bogen des Mundes und der Augen, Haare und mächtig hingestrichene Falten des Gewandes ein. Besonders augenfällig ist das Liniensystem in dem lachenden Knaben, Eindhoven, A. F. Philips. Auf dem Knabenbildnis, London, H. M. Clark, schneiden von den vier Bildecken aus vier Halbellipsen in die Fläche ein. In schräger Symmetrie wird die obere helle Halbellipse links, die untere rechts durch Dunkelheit unterbrochen (die Gesamtordnung beweist, daß kein Ausschnitt aus einem größeren Bilde vorliegt). Der Kopf steckt zwischen der dunklen Ellipsenform des Hutes und der hellen der Halskrause wie in einer halbgeöffneten Muschelkapsel. Überhaupt spielt Hals gern die Dunkelfläche der Kopfbedeckung gegen die Hellfläche des Kragens



Abb. 112. Frans Hals, Junker Ramp und seine Liebste. New York (1623)

aus. Bezeichnenderweise wählt er des öfteren das Tondo der Renaissance zur Bildfläche, den strengen Kreis statt des freieren Ovals, das der reife Barock bevorzugte. Einige Male nimmt er sogar auf die Spitze gestellte Quadrate als Rahmen. Hier hat er seine Diagonalen nur parallel anzugleichen und dem Ganzen durch einige Senkrechte Halt zu geben, was ihm denn auch meisterhaft gelingt (München, A. S. Drey).

Aus dieser wichtigen Gruppe seiner Bilder geht hervor, daß Hals nicht das Gebildete, Durchformte im Menschen sieht, sondern das Elementare und Triebhafte, wie er es gerade im einfachen Volke am unverfälschtesten finden konnte. Auch das fröhliche, offene Lachen, das fast alle diese Figuren auszeichnet, ist kein Ausdruck einer höheren Menschlichkeit. Es ist eine triebhafte Reaktion auf einen von außen her dringenden Eindruck. Ein Mensch, der allein ist, lacht nicht. Und doch bildet Hals, nachdem er nur in der frühesten Zeit einige Gruppen konzipiert hatte, immer wieder Einzelfiguren, die sich dem Porträtmäßigen annähern. Nur im Anfang gibt er den Menschen Raum und Distanz vom Beschauer, dann zieht er die Figuren so dicht heran, daß der untere Bildrand die Leibesmitte durchschneidet. Diese Wandlung, die auch bei den Gruppenbildern hervortrat, läßt erkennen, daß Hals den Menschen immer weniger in einer von ihm beherrschten Lebenssphäre sieht und ihm die wirklich verbindende Kraft versagt ist. Nach flüchtigen Ansätzen, durch Handeln die Menschen zu vereinigen, bekennt sich Hals zum Sein, in dem jeder für sich bleibt. Aber dieses Sein ist keineswegs ein idealisiertes, die Zeit überwindendes, sondern wird ausdrücklich nur als der Zustand eines Moments gekennzeichnet. Das Leben wird zu einer Folge von sich wandelnden, stets dem Wechsel der Zeit unterworfenen Zuständlichkeiten. Hierin drückt sich ein Mangel an formender Bewältigung des Lebens aus. Weshalb bildet Hals aber immer den isolierten, den einzelnen Menschen, wo er ihm doch ein so joviales, zur Kameradschaft prädestiniert scheinendes Wesen mitgibt? Die Impulse, unter denen die Menschen des Hals stehen, sind niemals beherrscht und zur Menschenliebe veredelt, sondern sind Triebe und triebähnliche Regungen. Die Triebe verbinden die Menschen aber niemals seelisch, sie machen sie nur zeitweilig zu gleichbeteiligten Knechten und lassen sie einsam.

Die Pinselhiebe, die bei Hals zum ersten Male in so ausgesprochener Form in der Kunst hervortreten, bekunden gleichfalls die Unterwerfung unter die Zeit. In ihnen ist der zeitliche Prozeß des Hervorbringens offenkundig dargeboten. Weiter kann man die Pinselhiebe als ein neues individualistisches Moment in der Kunst nehmen, indem man schließt: Wie die einzelnen Pinselstriche sich nicht der Gesamtfarbfläche einordnen, sondern jeder eigenwillig seine Sonderexistenz behält, tritt auch der Mensch als eigenwilliges Individuum aus dem Gemeinschaftsganzen heraus. Andererseits liegt aber in den vielen Farbschnitzeln, in die die Fläche aufgeteilt wird, gerade ein gleichmachendes Element. Diese kantigen Farbflecke lösen größere Formen wie eine Hand oder ein Kleidungsstück in kleine Teile auf, die einander ähnlicher sind als der Gesamtkomplex der Hand oder des Kleidungsstückes. Ein atomistisches Zerlegen findet statt, das annähernd gleichförmige kleine Einheiten schafft. Die Einordnung der kleinen Farbstücke in die exakte Geometrie des Bildganzen legt den Gedanken an den frühbarocken Philosophen Descartes nahe, dem das Einfache die erzeugende Bedingung des Zusammengesetzten und der Begriff des Maßes die Brücke zwischen Denken und Anschauung war. Der geometrische Zusammenhang der Farbfleckkonturen auf der Bildfläche offenbart auch bei den Genrebildern deutlich den Rationalismus des Frans Hals. Der Gegensatz zu dem Lachen und zwanglosen Benehmen der Figuren ist nur scheinbar. Alle Äußerungen dieser Menschen zeugen von Unterwerfung unter den Zwang des triebhaften Lebens. Die starren geometrischen Linien sprechen gleichfalls von einem Zwang, der dem Lebendigen, Organischen auferlegt ist. Die gelbbraune Eintönigkeit der Genrestücke ist als



ein Hinneigen zum Determinismus und Fatalismus zu deuten. Wie die grau untermischten gelblichen Töne dem Braun sich angleichen, wie das Braun in verwandten rötlichen Tönen aufleuchtet und in ähnlichen schwärzlichen versinkt, so hängen für den Bildschöpfer die Zuständlichkeiten des Lebens aneinander, und keine Freiheit bleibt ihm, ein reiches Feld von Möglichkeiten jederzeit durch seinen formenden freien Willen zu erschließen. Der Fatalismus der Einfarbigkeit tritt ergänzend zu dem triebhaften Herausstoßen der grell unterschiedenen Farbkomplexe. Ebenso steht die Skepsis des Deterministen zu dem nachgewiesenen Rationalismus in einer historisch zu allen Zeiten nachweisbaren inneren Verbindung.



Abb. 113. Frans Hals, Bildnis eines sitzenden Mannes. Althorp House, Earl of Spencer (1626)

Bis um die Mitte des 3. Jahrzehnts hat Frans Hals auch im Porträt völlige Entschiedenheit und Meisterschaft gewonnen und bereits die hauptsächlichsten Bildformen ausgestaltet, die er gemäß seiner persönlichen Entwicklung und der Individualität des Dargestellten bis an sein Lebensende nur stets mit neuem Leben erfüllt. Die Farbe der zum großen Teil in amerikanischem Besitz sich befindenden Bildnisse ist stets auf das glänzende Schwarz der Kleidung, das Weiß der Krausen und die kräftigen Fleischtöne gestellt, wozu oft ein höchst wirksamer Fleck abgetönten Rots kommt (Abbildungen in dem von W. Valentiner ausgezeichnet besorgten Band der Klass. d. Kunst). — Das um 1620 entstandene Kniestück eines stehenden Herrn (Kassel) prägt bereits das Schema aus, das für die zahlreichen späteren Kniestücke in Geltung bleibt.

Die Figur, die die Bildfläche fast ausfüllt, ist schräg gestellt. Raum ist nicht angegeben, nur daß das auf den Hintergrund gemalte Wappen sich verkürzt. Das Wams bildet mit dem im Umhang verborgenen Arm wieder das schräggestellte Parallelogramm, in das sich sogar die Halskrause einigermaßen einfügt. Einen Arm stemmt die Figur in die Seite und die abstehende Hand wiederholt den rechten Winkel, den Ober- und Unterarm bilden. Dieser Arm stößt aus dem Bilde heraus. Er ist eines der charakteristischsten Merkmale der Porträtkunst des Frans Hals, der die Schroffheit des Meisters im Gegensatz zu van Dyck, Velasquez, Rembrandt besonders gut verdeutlicht. Kopf und ein über die Schulter hängendes Band geben die nie fehlende Senkrechte. Die Wagerechte wird nur durch einen Zipfel des Umhangs hervorgehoben, der an der zurückstehenden Schulter hervorlugt. Die Fleischtöne von Kopf und Händen, unterstützt durch das Weiß der Krausen, sind die Dominanten innerhalb der braunen und schwärzlichen Fläche. Nach diesem Schema sind die Porträts in folgenden Sammlungen gemalt: Paris (Paulus van Beresteyn 1620), London-Buckingham Palast 1630, wo die Finger der aufgestemmten Hand und die Handschuhe in der anderen Hand die Gegendiagonale zu den Armen aufnimmt und die unteren Konturen des Mantels sich den Bildrahmen angleichen, Budapest, wo die Horizontale einmal stärker betont ist, New York-H. C. Frick 1633, wo das Rahmengerüst noch durch eine untere Stuhlecke aufgenommen ist, Rotterdam, wo der senkrechte Umriß stärker hervortritt, Amsterdam 1635 (Abb. 114), wo das Parallelogramm des Umhangs durch den eingerollten Arm genau in der Diagonale geteilt wird, während die Zickzacklinie des eingestemmten Armes auf die Gegenseite verlegt ist und eine Entsprechung in schräger Symmetrie erhält, Montreal-



Abb. 114. Frans Hals, Lucas de Clercq. Amsterdam (1635)

Sir W. van Horne 1637, London-ehemals Sir J. B. Robinson 1639, München-A. v. Carstanjen 1640, Edinburg, New York-Frau C. P. Huntington 1643, London-A. Sulley 1644, New York-C. M. Schwab 1648, Cincinnati-Ch. Taft, wo durch die Krempe des Huts eine Vertikale hervorgerufen wird, die auf dem Bildnis in New York-Sml. Mcormick durch den Umhang noch verstärkt ist, und Wien-Baron L. von Rothschild. Diese Bildnisse führen etwa bis zur Mitte des Jahrhunderts. Aber selbst im 6. Jahrzehnt, wo Hals es liebt, die ruhigen Dunkelflächen stärker durch festbegrenzte Helligkeiten zu zerteilen, begegnet man dem Schema in Philadelphia-Sml. Widener, Petersburg, New York.

Das 1626 entstandene, vortreffliche Halbfigurenbild eines sitzenden Mannes (Abb. 113) zeigt die typische Form der sitzenden Halbfigur.

Der Porträtierte sitzt eigentlich mit dem Rücken zum Beschauer. Er hat jedoch den Oberkörper halb, den Kopf ganz gewendet und stützt sich mit dem Arm auf die Stuhllehne, so daß der stumpfe Winkel von Ober- und Unterarm nach vorn stößt. Die Haltung wirkt momentan, zwanglos und außerordentlich sprechend. Schrägviereck, Senkrechte, Wagerechte und Ellipsen geben auch hier das Gerüst. Ein Streifen Ausblick auf Landschaft ist durch Ähnlichkeitsbeziehungen mit der Figur verbunden. Auch hier ist die symmetrische Auswägung sichtbar, die Hals kaum jemals außer acht läßt. Der dunklen Figur des Hutes entspricht die helle des Kragens. Der hellen Manschette, die auf der einen Seite den Umriß des Kragens rechteckig erweitert, entspricht auf der Gegenseite die Erhöhung des über die Schulter fallenden Kragens. Dieses Schema mit dem aufgestützten Arm, in dessen Zickzacklinie man unschwer das Formempfinden des in die Seite gestemmten Arms der Kniestücke wiedererkennt, kehrt auf folgenden Bildern in geringer Variation wieder: Amsterdam (Nicolaas Hasselaer), dem besonders reifen, freiräumigen und kurvig abgebogenen sogenannten Selbstbildnis des Künstlers in New York-H. C. Frick 1635, New York-Henry Goldman 1637, Berlin-O. Huldschinsky, New York-Frau C. P. Huntington 1645 (Balthassar Coymans), Petersbuıg, New York-M. Knoedler (der Maler Frans Post), Amiens, Paris-Museum André Jaquemart und Kassel. Auf dem Kasseler Bilde, das aus der letzten Zeit des Meisters stammt und das die Auflösung der Form durch mächtige Pinselhiebe auf die Spitze treibt, kann man sehen, daß die rationale Struktur keineswegs aufgegeben ist (Schema Abb. 119a).

Die Reihe der Halbfigurenbilder, auf denen der voll sichtbare Arm der schräg raumeinwärts gekehrten Gestalt über die Brust greift, so daß der Unterarm in die Tiefe weist, vollendet im wesentlichen die Bildlösungen des Männerporträts.

Bei dieser Haltung hat Hals oft das sich zwanglos ergebende Oval gewählt. Aber auch innerhalb des Ovalrahmens macht er den Winkel des Ellenbogens zu den Seiten eines schrägen Parallelogramms, dessen beide übrigen Seiten von der Schulterlinie und dem Kontur des rückwärtigen Arms gebildet werden. Sehr klar auf dem Bildnis in Pittsburg-A. M. Byers 1630, ähnlich in Gotha, Worms-von Heyl, Budapest-Baron M. L. Herzog,

Woburn Abbey-Herzog von Bedford 1635, New York-Lyonel Strauss 1635, New York-J. Pierpont Morgan, Stockholm-Schloß 1638, Frankfurt 1638 (scheint von Rubens' Selbstporträt Abb. 36 beeinflußt zu sein, was die Datierung des Rubens etwas zurückschieben würde), Wien, Stettin, Amsterdam-J. Six, Paris-A. Schloß. Das Oval wird für Hals oft genug zu einer Schablone, mit dem das Liniengefüge kontrastiert.



Abb. 115. Frans Hals, Feyntje van Steenkiste, Frau des Lucas de Clercq, Amsterdam (1635)

In den Frauenporträts ist Frans Hals gewöhnlich noch strenger und erreicht bisweilen einen hohen Grad von Einfachheit und Monumentalität (Abb. 115).

Hals benutzt die Frauenkleidung, um einen pyramidenförmigen Aufbau zu schaffen. Frühe Porträts wie die Aletta Hanemans, Haag 1625, und das Bildnis Berlin, Sml. Koppel, sind weniger streng und reicher. Das letztere läßt schon den erwärmenden Einfluß van Dycks spüren. Auf dem Bildnis der Frau des Lucas de Clercq (Abb. 115) steigert er die Gewandbildung zu einer wuchtigen einheitlichen Gesamtform, einer stumpfen Pyramide, auf der der Teller der Halskrause und das Ovaloid des Kopfes sitzen. Auf der Fläche ergeben sich dunkles Dreieck und helle Ovale. Unter der Halskrause werden die Falten scharf und gerade heruntergezogen, jäh unterbrochen nur einmal im rechten Winkel von den Armen und übereinandergelegten Händen. Die herabhängenden hellen Handschuhe geben den Diagonalzug der Helligkeiten leise an. Dem Schema folgen die Porträts in Montreal-Sir W. van Horne 1637, Paris-Graf Jean de Ganay. Es geht über in ein Schema, wo die abgerundete Pyramide breiter am unteren Bildrande einsetzt und in der Mitte durch ein senkrecht ansteigendes Stück unterbrochen wird. Das sog. Porträt der Frau des Künstlers in New York (um 1635) bildet dieses Schema unter Betonung der aus den Grenzen vielfältiger Helligkeiten sich ergebenden Linien aus. Die Porträts in Cincinnati, Ch. Taft, wo ein wagerechtes Fächerchen sehr reizvoll der ein wenig schräg geschobenen Gestalt die Wage hält, Wien-Baron Rothschild, Paris, New York-Joseph Samson Stevens folgen diesem Schema, während die Bilder München-Sml. Carstanjen und Warschau-Gräfin Zamoyski sich wieder der Pyramidenform annähern, ersteres mit außerordentlich wirksamer Überschneidung der Senkrechten durch die unter die Brust gelegte Hand, deren Daumen die Diagonale angibt, während die übrigen Finger streng horizontal gelegt sind (vgl. Abb. 118).

Außerdem hat Hals für seine größeren Frauenporträts noch das Schema der im Lehnstuhl sitzenden Frau ausgebildet, das er für ältere Frauen bevorzugt.

In dem ausdrucksvollen Bildnis der Sara Hessix ist es, wenn die Figur auch noch eng in den Rahmen gepreßt ist, im wesentlichen durchgeführt (Abb. 118). Wieder werden die Vertikalen der Gewandfalten in großartiger Schroffheit von den Horizontalen der Hand überschnitten. Nur auf diesem frühen Bildnis ist eine harmonischere, ovale Abrundung der unteren Bildhälfte versucht. Ähnliche Überschneidung bringt das Bild New York-Sml. Frick 1635, während auf den übrigen Bildnissen in Haarlem 1631, Washington-Andrew W. Mellon

1633, Amsterdam 1639 (Maria Voogt), New York-J. Pierpont Morgan 1643 (Frau des Bodolphe) und Boston 1648 die Helligkeiten der Hände an beiden Bildseiten sich mehr den Senkrechten angleichen.

Die stete Wiederholung der aufgezeigten Bildformen weist darauf hin, daß auch die Kunst des Frans Hals vor allem als ein Ganzes, in sich Gleichbleibendes, anzusehen ist. Die Entwicklung ordnet sich unter. Wie bei den Gruppenbildern ist allerdings der schöne Aufschwung, den Hals in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre nimmt, deutlich erkennbar. Hals mildert die geometrische Strenge seines Bildgefüges, erwärmt sein Graubraun zu Goldbraun und vermag selbst die vielen schwärzlichen Töne durch ein terrakottafarbenes Rot, das nur in geringer Menge angewandt wird, eigentümlich zu beleben. Der Ausdruck der Porträtierten gewinnt in Haltung und Miene an Gelassenheit und Vornehmheit. Jetzt arbeitet sich Hals wieder zu dem Verständnis van Dycks herauf, an den er sich schon in den zwanziger Jahren angeschlossen hatte (Jacob Pietersz Olcyan, Haag 1625). Nach der schönen Sitte van Dycks stellt er auf dem erwähnten sog. Selbstbildnis (New York-H. C. Frick 1635) den Künstler als Edelmann dar. Kurviges Abbiegen der geraden Konturen, freier Raum um die Figur, Andeutung von Säule im Hintergrund, alles beweist das freiere Weltgefühl, zu dem sich der Künstler aufgeschwungen hat (vgl. mit Abb. 113 und 119a). Auch auf dem rationaler bleibenden Bildnis der „Frau des Künstlers", New York (Abb. 119c), bereichert er den Hintergrund durch Säule und Landschaftsausblick. Es ist die einzige kurze Epoche im Leben des Frans Hals, wo er den Willen hat, den Menschen als ganze Figur im Raume zu zeigen: Willem van Heythuysen in stolz aufgerichteter Haltung vor einem Vorhang im Park (Wien-Liechtenstein), derselbe auf einem Stuhle wippend im Innenraum (Brüssel) und die Studie eines Kavaliers (London-Buckingham Palast). Unmittelbare Vorläufer des Liechtensteiner Bildes sind die Ganzfigurenporträts von Domenichino (Darmstadt 1613), Velasquez (London-G. L. Holford um 1623/4) und van Dyck (München und Paris 1628/32), und diesen Ahnen gegenüber tritt denn doch auch hier Spitzigkeit und winkelbildende Schroffheit des holländischen Meisters hervor, der ebenso in der dreisten, etwas gespreizten Haltung seines Modells gegenüber der natürlichen aristokratischen Hoheit seiner Vorgänger das Parvenütum des holländischen Bürgers nicht zu verleugnen vermag.

In dieser Zeit freieren Umschauens und formender Kraft malt Hals wieder eine Reihe Genrebilder, vorzüglich Fischerjungen und -mädchen, derbe, wettergewohnte Gestalten, die frei aus dem Bilde herauslachen (Abb. 116, andere in München-Sml. Carstanjen, Brooklyn, Dublin, Leipzig, Rom-Graf A. Contini u. a.). Halsens Gegenstand ist nicht mehr der Mensch allein. Er sieht nun auch die dürftige Landschaft, aus der jene Gestalten erwachsen sind und mit der sie zusammenleben. Hinter der Figur, die etwa zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, entwickelt er in diagonalem Zuge auf der Fläche und räumlich-gegenständlich in die Tiefe hinein öde Dünenlandschaft. Die Figur überschneidet als beherrschende Mittelachse die diagonale Landschaft mit der unregelmäßigen Auswägung der Helligkeiten. Die graublonde Landschaft verschmilzt mit den schwärzlicheren Tönen der Kleider, die ein wenig fein abgestimmtes Rot und Weiß als farbige Dominante des Bildes motivieren müssen. Die mächtigen Pinselstriche, die in dieser Zeit nicht so geradlinig konturiert sind, machen bei der Landschaft einer mehr vertriebenen Malweise Platz. Wieder ist, wie bei Brouwer gezeigt wurde (S. 103), die impressionistische Eintonigkeit das entsprechende Mittel, die dumpfe Natur darzustellen, nur daß Frans Hals diese Natur in einem Anonymen aus der unter ihrem Zwang gebildeten und allezeit gleichbleibenden Menge verkörpert.

Von den übrigen Genrefiguren der dreißiger Jahre, unter denen die Malle Babbe, die Hexe von Haarlem (New York, Berlin), der lustige Zecher (Kassel) und der sog. Mulatte (Leipzig) als Bravourstücke zu erwähnen sind,

zeichnet sich das Zigeunermädchen (Paris) durch besondere Anmut aus. Hier läßt uns Hals sogar einen Teil der Brust des weiblichen Körpers sehen. Aber wie eigenartig muß es berühren, wenn der Verdacht sich aufdrängt, daß Hals diese anmutige und höchst lebensvolle Genrefigur nicht nach dem Leben, sondern nach einem anderen Bilde, der Bänkelsängerin des Terbrugghen (Kassel 1628), gemalt hat. Der Ausschnitt der Brust, die Tragbänder des Mieders, das gespaltene Kinn, das Lichterspiel von Mund- und Wangenpartie bis zu den Reflexen der etwas aufgeworfenen Nasenspitze und Schattenspiel der Augenhöhle — Zug um Zug wiederholt Hals das Terbrugghensche Bild. Nun erklärt sich auch eine gewisse Leere der überhohen und für eine Zigeunerin ungewöhnlichen Stirn, die Hals sonst immer meisterhaft und stark modellierte. Hier ließ ihn sein Vorbild, wo das Mädchen ein Tuch um den Kopf geschlungen hat, im Stich, und mit einer gewissen Unsicherheit scheinen die Haarsträhnen dazu getan zu sein. Das Wie der impressionistischen Malweise mit der Illusion heißer Lebensnähe ist kräftig genug, um ein neues Kunstwerk aus dem kühlen Bild des Terbrugghen zu machen. Der Halsische Impressionismus ergibt sich nicht nur aus der packenden Abschrift des Modells. Auch die scharfkantigen, spitzwinkligen Pinselhiebe entspringen einem bestimmten Formwillen, und Hals zeigt durch solche Umbildung, daß ihm der Eigenwert dieser neuen Form bewußt ist. Diese Erkenntnis stimmt mit der Nachricht Houbrakens überein, daß Hals seine Porträts fett und sanft verschmolzen angelegt und erst hinterher die scharfen Pinselstriche hineingesetzt habe. —



Abb. 116. Frans Hals, Fischerjunge. Antwerpen

Im fünften Jahrzehnt sieht Hals den Menschen nicht mehr in Verknüpfung mit der Natur und anderen Menschen. Die Genrefiguren hören ganz auf. Auf den Porträts schwindet die Angabe von Raum. Die Figuren schneiden in einen gleichmäßig gefärbten Hintergrund ein. Die Dreidimensionalität der Körper erhält in dem flächigen Hintergrund keine Fortsetzung und keinen Abschluß. Die aufgezeigten Schemata der Porträtdarstellung erfahren eine Veränderung, die man folgendermaßen zusammenfassen kann: Das Umrißsystem der Figuren wird von den Seiten aus zugunsten der Senkrechten gleichsam zusammengedrückt, so daß die Figuren schmaler aufragen und seitlich freie Bildfläche bekommen. Typisch hierfür die Porträts des Jasper Schade van Westrum (Prag 1645). Selbst der Lehnstuhl der weiblichen Sitzfiguren stößt nicht mehr an die Bildränder (Boston 1648). Allerdings vermag jetzt Hals auch die Figur innerhalb der Fläche sehr tief herunterrutschen zu lassen und die Horizontale zu betonen wie in dem sog. Hamlet (Glenart Castle, Earl of Carysfort), auf dem noch die diagonale Symmetrie auffällig ist. In jedem Fall treten die verbindenden Diagonalen zurück und eine klassizistische, isolierende Tendenz gewinnt die Oberhand. Hals schwankt aber zwischen einer freiräumlichen und engen Flächenfüllung hin und her. Auch die Farbgebung unterliegt starken Schwankungen. So ist nach dem Urteil der Kenner das Petersburger Bildnis eines Offiziers von sorgfältiger harmonischer Abstufung der Farben. — Im folgenden Jahrzehnt beginnt das leblose Schwarz mehr und mehr über die anderen Farben zu siegen. Gleichzeitig setzt eine Dezentralisierung ein, indem (wie auf den beiden letzten Gruppenporträts) helle Flächenstücke ohne Übergang aus dem Dunkel herausgeschnitten werden: New York-H. C. Frick, Budapest, New York. Gleichzeitig schafft Hals indessen noch Bildnisse, die in ihrer Freiräumlichkeit, ovaler Ausrundung einen letzten Aufschwung des Meisters zeugen: Berlin-P. von Schwabach, Panshanger-Lord Desborough, Wien-L. Lilienfeld. Ein Vergleich des letztgenannten Bildnisses mit dem Selbstbildnis Poussins von 1650 (Paris), mit dem es eine frappierende Ähnlichkeit hat, läßt erkennen, daß Hals nicht erstarrt ist.

Persönlichkeit und Leben des Frans Hals, über die die Urkunden so spärlich berichten, sind aus dem Werk zu erschließen. Die Triebhaftigkeit, die in Bildinhalten und -formen zu Tage trat, beherrschte auch sein Leben und sein Verhältnis zu anderen Menschen. Hals lebte ohne Freund;

ihn verband keine tiefere seelische Zuneigung mit dem Mitmenschen. Er schloß sich Kameraden nur als Augenblicksgenießer mehr animalischer Freuden an. In den zwanziger und in der Mitte der dreißiger Jahre hatte er die größte Verbindung mit den Gelehrten und Angesehenen seiner Stadt. Da erkannte er, dem sich jetzt die Bedeutung des so andersartigen van Dyck erschloß, die formende Kraft im geistigen Menschen. Da sah er auch den einfachen Menschen aus dem mütterlichen Boden entstehen. Bei der Passivität des Genießens verließ ihn niemals der scharf wägende und zupackende Intellekt, der ihn fähig machte, seine Umwelt unvergleichlich wahr und unmittelbar zu erfassen. Sein Intellekt ließ ihn den Augenblickseindruck zum Abbild einer rationalistischen Weltanschauung gestalten. Er machte ihn aber nicht fähig, zu vertiefen und zu beseelen. Hals blieb Fatalist. Das Schicksal seiner schließlichen Einsamkeit und Verlassenheit lag in ihm selbst begründet.

Man hat Frans Hals einen Optimisten genannt, indem man von dem Lachen seiner Gestalten ausging. Mit Unrecht, denn das Lachen ist kein Ausdruck des Optimismus, der das Ganze des Lebens bejaht. Der Ausbruch des Lachens ist Triebhaftigkeit. Der Humorist lacht über ein Teilstück des Geschehens, in bezug auf das Weltganze ist er Pessimist. Gleich bedenklich ist das Urteil, die Kunst des Hals sei spezifisch männlich. In der impressionistischen Abschrift der Wirklichkeit äußert sich eine Passivität, ein Sensualismus, den man nicht als durchaus männlich bezeichnen kann; ebensowenig wie die Bildinhalte, die jovialen, alle etwas gewöhnlichen Menschen, die in ihrer Lebensform gern ein Sichgehenlassen dokumentieren. Auch der bisher unbeachtete großzügige Rationalismus der Bildaufteilung kann in seiner Einseitigkeit das Urteil nicht rechtfertigen.

Der oft und mit Recht betonte Impressionismus des Frans Hals, den man innerhalb des 17. Jahrhs. fast als Anachronismus hätte empfinden können, erhält durch das geometrische Element eine wichtige Ergänzung. In ihm zeigt sich, daß impressionistische Lebensnähe und Abstraktion dicht nebeneinander sein können. Man muß es einmal wagen, eine archaische Figur (Abb. 117) mit einem so typischen Bildnis wie der Frau des Middelhoven (Abb. 118) zusammenzusehen, um die mathematische Strenge zu begreifen, mit der Hals eine lebensvoll erscheinende Hand die ebenso natürlich erscheinenden Falten eines Gewandes durchschneiden läßt. In der Kunst dieses modernsten der Barockmeister sind Züge einer Primitivität vorhanden, die in längst vergangene Zeiten zurückweist. Und ist nicht das stereotype Lachen (es fehlt zufällig auf dem Cronberger Bildnis, erscheint um so offenkundiger auf dem gleichartigen in Washington-A. W. Mellon) der ähnliche krampfhafte Versuch, den Menschen sprechen zu lassen, ihm eine Seele zu geben, wie er in der archaischen Zeit hervortrat? Das Barockzeitalter äußert sich bei Hals besonders in der Lebensnähe des Dargestellten, der diagonalen Bildaufteilung, der Tonigkeit, der relativen Konzentration der Helligkeiten. Die mechanistische Nebeneinanderordnung der Bildteile verkörpert eine frühe Phase des Barock, wie sie in der Philosophie durch den Rationalismus des Descartes gegeben ist (vgl. S. 88/9), von dem Hals eine eulenäugige Skizze fertigte (Kopenhagen). Man sieht das Werk des Hals als Fundament der holländischen Malerei an. Man schätzt es als die Befreiung der nationalen Kunstübung vom fremden Ballast. Diese Befreiung ist in Wahrheit eine Verengerung. Mit dem Nachweis des Halsschen Rationalismus fällt ein neues Licht auf die holländische Wirklichkeitskunst.

Frans Hals hat auf die Haarlemer Schule einen mächtigen Einfluß ausgeübt, auf seinen Bruder Dirk, das Haupt der Gesellschaftsmaler, sowie die Bauernmaler J. M. Molenaer und A. v. Ostade, die jedoch, vom Halsschüler Brouwer und schließlich von Rembrandt lernend, mit kleinerem Bildformat ein neues Element einführen: die Umwelt. Im halbfigurigen Sittenbild steht Judith Leyster (S. 125) ganz unter Hals, sodann sein Sohn Harmen, der neben dem Stillebenmaler Franz Hals d. J. allein von den 7 malenden Söhnen des Meisters erwähnenswert ist. Im Bildnis wirkt neben Hals Pieter Frans de Grebber (1570—1649) mit altertümlich über-



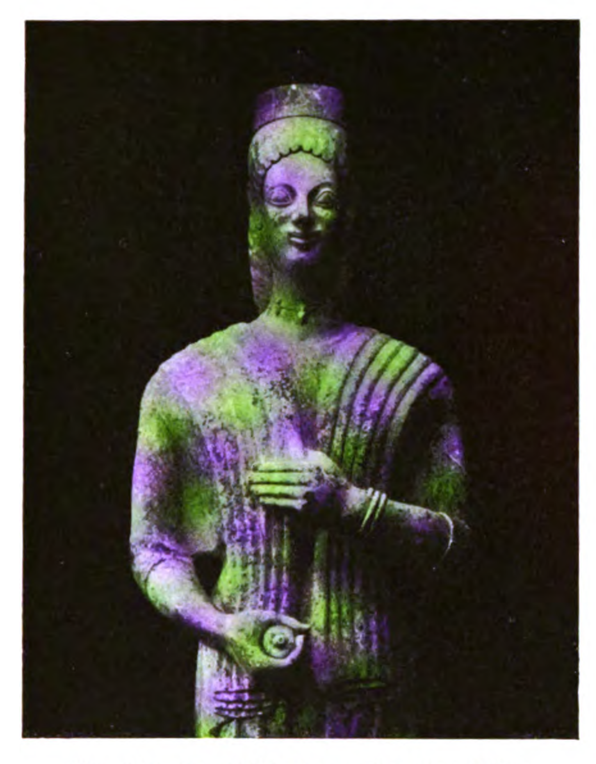


Abb. 117. Standbild einer archaischen Göttin. 6. Jh. v. Chr. Oberkörper. Berlin, Altes Museum



Abb. 118. Frans Hals, Sara Hessix, Frau des M. J. v. Middelhoven. Cronberg, A. de Ridder (1626)

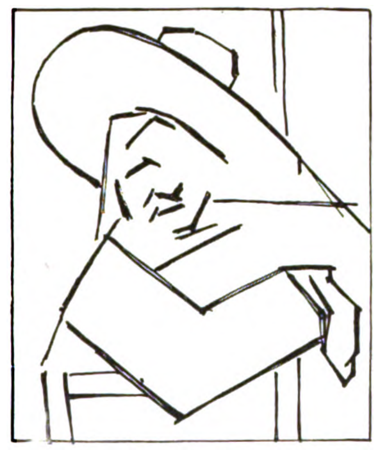


Abb. 119a. Hauptkonturen von Hals' Bildnis eines Mannes mit dem Schlapphut, Kassel (um 1662). Vgl. Abb. 113

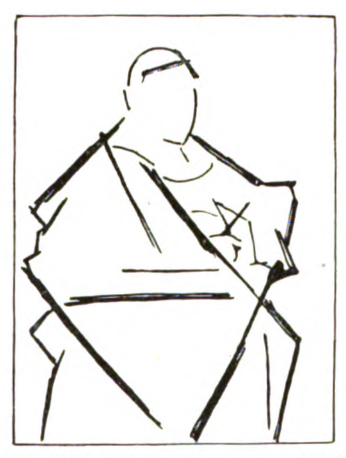


Abb. 119b. Hauptkonturen von Hals' Bildnis des de Clercq Abb. 114

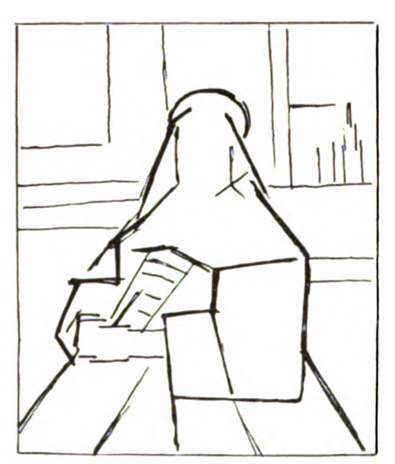


Abb. 119c. Hauptkonturen von Hals Bildnis einer Frau, der sog. Frau des Künstlers, Newyork (um 1635)

füllten großen Schützenstücken (Haarlem), unter dem Einfluß von Hals der jedoch stets glatt und sorgfältig malende Johannes Cornelis Verspronck (1597—1662) und Jan de Bray (um 1627—1697), dessen Haarlemer Regentenstücke das Halssche Bild von 1641 durch leere Flächenstücke und flaue Farben ärmer und eintöniger abwandeln.

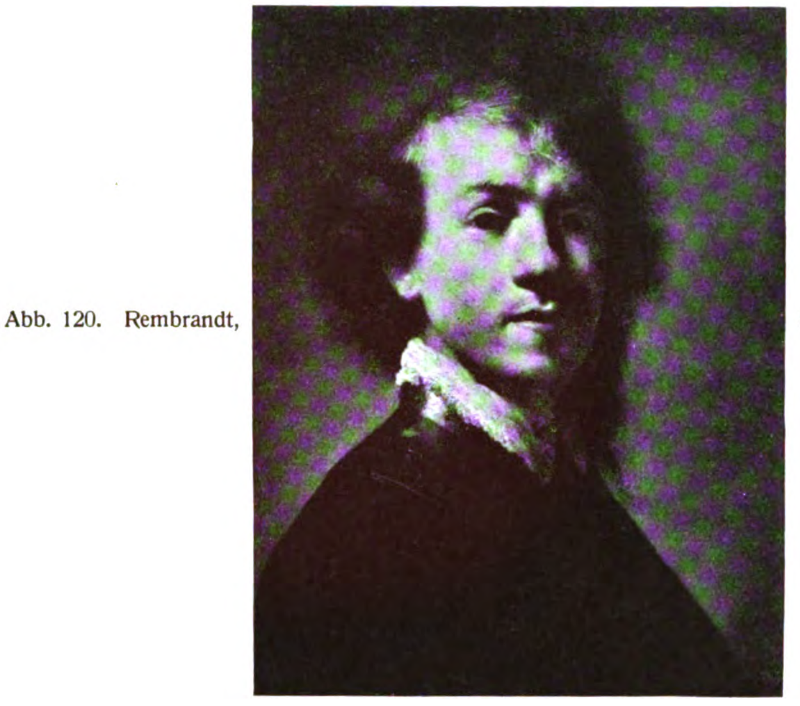


Abb. 120. Rembrandt, Selbstbildnis. Haag (1628)

III. Rembrandt

Als der Spätestgeborene der großen nordischen Barockmaler tritt neben und vor Frans Hals mit beginnendem vierten Jahrzehnt Rembrandt Harmensz van Rijn. Wo bei jenem die Einseitigkeit des Verstandes einfache, mathematisch scharfe Begrenzung der Farbkomplexe erzeugte, wird bei Rembrandt die weiche, etwas zähe Kurve die adäquate Form einer höheren, verbindenden Einsicht. Wo jenes passiv-triebhafte Lebenshaltung die Pinselhiebe einer unmittelbaren, eiligen Abschilderung vor der Natur zu erhalten bestrebt war, zeugt Rembrandts Technik des wiederholten Übermalens und Lasierens von eindringender Vertiefung. Wo jenes Schroffheit die Überschneidung im Bilde vorherrschen ließ, spricht aus der rundlichen Angleichung bei Rembrandt die innere Güte. Niemals läßt Rembrandt Lokalfarben hart aufeinanderstoßen, niemals verwendet er das leere Schwarz und bläuliche Weiß, sondern vereinigt Gelb- und Brauntöne, denen andere Lokalfarben nur beigemischt sind, zu einem herrlichen Goldton von höchster Leuchtkraft. Dabei sammelt er weitaus entschiedener die hellen und hellsten Bildteilchen zu einem beherrschenden Zentrum, hier viel mehr mit dem vlämischen Künstler zusammengehend, der als der fortgeschrittenste im Sinne des Barock bezeichnet werden mußte, mit van Dyck. Teilt er nicht dessen Adel, indem ein echt holländischer Wirklichkeitssinn ihn an die einfach-derben Gesichter seiner Umgebung und die dunkle Enge holländischen Hauswesens auch in seiner Kunst bannt, ihn sogar gelegentlich mit Jordaensscher Roheit kämpfen läßt, wovon die Niederschläge vorwiegend in der augenblicksgebundeneren Graphik zu finden sind, so ist die Farbe seiner Bilder doch reicher an vielfältigen Nuancen, noch ausgibiger der braune Umgrund, der den eigentlichen Darstellungsgegenstand einfaßt, und der Umkreis seiner Stoffe unvergleichlich viel größer. In der Reichhaltigkeit des künstlerischen

Vorstellungsvermögens wetteifert Rembrandt mit dem bunteren Rubens, indem er das Porträt, mythologische, allegorische, biblische Gegenstände und zuzeiten auch die Landschaft mit gleicher Meisterschaft pflegt. Aber alles vlämisch Formelhafte ist jetzt vollständig ausgeschieden. Die eigenhändige Durcharbeitung der Bildfläche nunmehr mäßigen Umfanges ist zur Notwendigkeit geworden, wo dem Künstler alles daran liegt, die entlegenen biblischen oder mythologischen Gestalten in die Sphäre eigensten, persönlichsten Erlebens zu rücken. Zu der Wirklichkeitstreue kommt eine Neigung zu phantastischem, meist orientalisch fremdem Beiwerk, sodaß Beseelung, nächste Wirklichkeit und abenteuerliche Fremdartigkeit in den Werken Rembrandts eine wundersame, durch das Überwiegen des seelischen Lebens dennoch überzeugende Vereinigung eingehen.

Rembrandt Harmensz van Rijn wurde am 15. Juli 1606 in Leiden als Sohn eines wohlhabenden Müllers geboren. Die Eltern ließen ihn die Lateinschule besuchen und seit 1620 an der 1575 gegründeten Leidener Universität studieren, wurden aber durch seine bald hervortretende Neigung zur Malerei bestimmt, ihn zu Jakob van Swanenburgh, einem unbedeutenden Leidener Maler, in die Lehre zu geben. Die erste wirklich künstlerische Erziehung erhielt er bei Pieter Lastman 1623 während eines halbjährigen Aufenthaltes in Amsterdam, nach welchem er sich in Leiden ansässig machte und schon 1628 einen Schüler vom Range Gerard Dous zu verzeichnen hatte. Ende 1631 siedelte Rembrandt endgültig nach Amsterdam über, um hier bis an sein Lebensende zu bleiben. Er errang sich schnell eine führende Stellung als Porträtmaler, erhielt noch vor Ablauf eines Jahres im Wettbewerb mit Thomas de Keyser und Nicolaus Elias den Auftrag für die Anatomie des Dr. Tulp. Einquartiert beim Kunsthändler Uijlenburgh lernte er dessen Base Saskia kennen und vermählte sich 1634 mit ihr, deren Reichtum die Gründung eines behaglichen Haushaltes ermöglichte. Die regelmäßige Verwaltung eines Hauswesens lag indessen Rembrandt fern, und seine Sammlerleidenschaft für Kunstwerke, Juwelen, kostbare Stoffe und andere Antiquitäten trug dazu bei, seinen Wohlstand zu untergraben. 1639 bezog er, schon verschuldet, ein schönes Haus in der Joden-Breestraat, das als Rembrandt-Museum erhalten geblieben ist. 1642 starb seine Gattin Saskia, nachdem sie ihm mehrere Kinder geschenkt hatte, von denen nur der 1641 geborene Sohn Titus am Leben blieb. In das Jahr 42 fällt die Ausführung des großen Auftrags, die Schützenkompanie der Amsterdamer Bürgergarde unter dem Hauptmann Cocq zu malen. Es ist die sogenannte Nachtwache, die als das bedeutendste Gemälde der holländischen Schule bezeichnet werden muß. 1649 übernahm Hendrickje Stoffels den Haushalt, die ihm, ohne daß die öffentlichen Formalitäten erfüllt wurden, Hausfrau wurde und bis an ihr Ende treu bei ihm aushielt. An der inneren Legitimität des Verhältnisses darf nicht gezweifelt werden, knüpfen sich doch an sie eine Reihe der innigsten und tiefsten Werke des Meisters und vermochte der Alternde sie noch in dem Bilde Venus mit Amor mit ihrem Töchterchen Cornelia, das sie ihm 1654 schenkte, zu einem rührenden Symbol mehr der Mütterlichkeit als der Liebe zu gestalten. Hendrickjes Tüchtigkeit konnte den Verfall der Vermögensverhältnisse nicht aufhalten. 1656 wurde der Bestand seines Hauses aufgenommen und im nächsten Jahre mit der Versteigerung begonnen. Rembrandt mußte sein Haus verlassen und blieb dennoch Schuldner. Titus und Hendrickje, die 1660 einen Kunsthandel gründeten, bei dem sie ihn als Sachverständigen herbeizogen, schufen ihm ein neues Heim. 1661 kommen noch die Aufträge zu den Staalmeesters und der Verschwörung des Claudius Civilis. Die Selbstbildnisse, die als tagebuchartige, Rechenschaft ablegende Selbstschau in ununterbrochener Reihe sein Schaffen durchziehen, zeigen dann den schnellen körperlichen Verfall des Meisters. Doch gingen ihm 1664 Hendrickje und 68 Titus im Tode voraus, so daß nur noch Cornelia zurückblieb, als der Meister 1669 starb. — Während aller Schicksalsschläge hat Rembrandt mit gleichbleibender Kraft geschaffen und zwar, woraus die Ungereimtheit materialistischen Ableitens der Werke aus den Lebensumständen erhellt, die harmonischsten Werke nach dem Tode Saskias, insgesamt etwa 700 Gemälde, außerdem ungefähr 300 Radierungen und mehrere tausend Handzeichnungen.

Schon in seiner Leidener Zeit bemächtigt sich Rembrandt aller Stoffgebiete mit Ausnahme der Landschaft, und zwar in dem Verhältnis, wie er es ungefähr während seines ganzen Schaffens beibehalten sollte. Das Schwergewicht ruht auf den biblischen Motiven und dem Porträt; Genre und Mythologie werden nur eben hinzugezogen. In den Darstellungen von Greisen im Innenraum, die anfangs bedeutungsvoll als Paulus oder Petrus im Gefängnis kenntlich gemacht werden, dann als schlafende Greise, lesende Eremiten, Gelehrte, einfacher und innerlicher durch ihr bloßes Dasein wirken, verschmelzen Genre, Bildnis und religiöser Vorwurf. In dem weitgesteckten

Umkreis der Stoffe äußert sich die Freiheit und Beweglichkeit eines Geistes, der sich nicht festlegen will, bevor er sich seiner Kräfte mit Sicherheit bewußt geworden wäre, so daß es den Anschein gewinnt, als zwänge sich der junge Meister, mit sich selbst einen „völlig systematischen Kursus" (Bode) durchzumachen.

Nach kleinen mehrfigurigen Historienbildern wie David mit dem Haupte Goliaths vor Saul (Amsterdam, Goudsticker) und dem Propheten Bileam (Prag, Hoscheck von Mühlheim), von denen ersteres in gewissen Motiven (schleppehaltende Pagen) die Bekanntschaft mit Rubens zu erkennen gibt, sagen bereits die beiden Charakterfiguren des blinden händefaltenden Tobias und seiner Frau, die weitgeöffneten Auges die gestohlene Ziege hereinbringt (Moskau 1626), daß es Rembrandt darauf ankommt, einen heftigen seelischen Affekt eindringlich bildhaft zu machen. Er steigert die Kraft des Ausdrucks in dem reuigen Judas (Paris, Baron A. von Schickler), der vor dem Halbkreis betroffen sich abwendender Priester kniet, in heftigem Seelenschmerz die Augen schließend und die Hände ringend, eine Geste, die bedeutsam an die gotischer Magdalenen erinnert (vgl. z. B. Rogier van der Weydens Kreuzesabnahme, Escorial). Er schildert den mehr entsetzensvollen als glücklichen Moment, wie die Jünger in Emmaus Christus erkennen (Paris, André-Jaquemart), wie Lazarus zum Grauen der Zuschauer durch die hocherhobene Hand Christi wie von magnetischer Kraft gezogen aus dem Grabe emportaucht (New York, Charles T. Yerkes). Er erzeugt eine unheimliche lautlose Stimmung in der Überraschung Simsons im Schoße der Delila (Berlin 1628), das im Vergleich mit dem rauschenden Bilde van Dycks in Dulwich, dem Rembrandt m. E. die Anregung verdankt, die Selbständigkeit des jungen Meisters in der Behandlung des Motivs und der Komposition bewundern läßt. Er unterstreicht auf der Darstellung Christi (Hamburg) das Seltsame durch die Prophetin Hanna, die, über die Gruppe der Knieenden mächtig hinauswachsend, wie beschwörend beide Hände erhebt. Dazu kommen die ausdrucksvollen Charakterfiguren, der aufmerksam ein Geldstück prüfende Geldwechsler (Berlin 1627), der vor sich hinbrütende Paulus im Gefängnis (Stuttgart 1627), der tiefinnerlich betende Petrus im Gefängnis (Brüssel, Prince de Rubempré de Mérode 1631), der trauerversunkene Jeremias (Petersburg. Graf Stroganoff 1630), der finster drohende Saul (Frankfurt).

Die gespannte Beobachtung des Psychologischen spricht auch aus den Selbstbildnissen, Studien vor dem Spiegel (Kassel, Gotha 1629, Haag, Byfleet-F. Stoop) und Bildnissen von Vater und Mutter (Boston, Haag, Kopenhagen, Brighton-W. Chamberlain, Innsbruck, Windsor, Wilton House-Lord Pembroke, Oldenburg 1631). Richtet auch Rembrandt bei Historien und Porträts sein Augenmerk vorzüglich auf die Wahrheit des Ausdrucks, so sucht er doch von vornherein durch die Gewänder, Turbane, seltsamen Schmuck und Waffen das Kolorit einer fernen Zeit und fremden Kultur zu treffen und stellt auch auf den Bildnissen sich selbst und den Vater mit federgeschmücktem Barett und Halsberge, seine Mutter in reich verzierter Kapuze als Prophetin Hanna (Oldenburg 1631) und andere Greise in ehrwürdiger priesterlicher Tracht dar. Auf allen Gebieten wird um die Wende zum vierten Jahrzehnt ein Abklingen des charakterisierenden, psychologischen Moments fühlbar. Im Bildnis schafft er jetzt so Geklärtes wie das Haager Selbstbildnis (Abb. 120), das uns die Züge des jugendlichen großen Meisters am reinsten und schönsten gibt, auf dem Gebiete des Religiösen neben der großen hl. Familie (München 1631, H. 1,93, Br. 1,30), welches im Motiv des schlafenden Kindchens an Jordaens erinnert (S. 91), das schon ganz meisterliche Gemälde Simeon im Tempel (Haag 1631), auf dem das mächtige Gehäuse eines Dominnern den kleinen Kern der Figurengruppe umfaßt.

Was das Verhältnis von Körper und Raum anbetrifft, so überwiegt das Räumliche. Die Figuren decken fast stets weniger Bildfläche als ihre Umgebung. Ganz außerordentlich aber ist das Gefühl Rembrandts für Abrundung, sowohl des isolierten Körpers als auch der raumbegrenzenden Teile in allen drei Dimensionen. Wie eine Glocke oder Schale umgeben schon 1627 die Bücher und Papiere den Geldwechsler, und das riesige Buch im Vordergrunde lenkt die Kurve sowohl nach oben als auch in die Tiefe hinein. Ebenso ergeben die Stellungen der Figuren auf dem Simson, Judas, dem Zinsgroschen (London, Otto Beit 1629), dem Simeon und der Erweckung des Lazarus im Grundriß Kreise und Ovale, welche jedoch niemals vollständig, sondern nur teilweise und höchstens bis zu drei Vierteln durchgeführt sind (Judas, Zinsgroschen). Sie füllen auch niemals die Bildmitte, sondern sind mehr oder weniger auf eine Seite gerückt. Wo nur einzelne Figuren dargestellt sind, da sorgen Gegenstände wie der bücherbeladene Tisch für die Einrundung. Selbst die Haltung der Figuren, die gefalteten Hände, die Knie, ein vorgehaltenes Buch ergeben sphärische Begrenzung. Die Rundung bestimmt die Bildung der Figuren selbst. Die Formen der Körper erscheinen wie gedrechselt, was deutlich bei den Nacktfiguren des Christus an der Säule (Paris, E. Aynard) und der in ihrer Plumpheit an Jordaens gemahnenden Diana im Bade (Paris, E. Warneck) zu ersehen ist. Auch der Architektur teilt sich dieser Formwille mit: die ungeheure Halle, die die Szene des Simeon im Tempel



umschließt, läßt sich mit einem gotischen Dom vergleichen, in dem aber bis zum geschweiften Gestühl jede scharfe Ecke zugunsten einer knorpeligen Rundung vermieden ist, natürlich auch der Spitzbogen sich zum Rundbogen hat wandeln müssen. Gegenüber der gedrechselten, massigen, konvexen Form, die sich in den zahlreichen mantelbedeckten Sitzfiguren am reinsten ausdrücken konnte, tritt die artikulierte Bewegung der Gliedmaßen zurück. Die Menschenform behält etwas Sackartiges; die Gesten erschöpfen sich fast in der hocherhobenen oder gefalteten Hand und dem Aufstützen des Kopfes.

Eine wesentliche Rolle spielt das Licht. Rembrandt liebt das dämmerige Dunkel, in das ein seitliches Licht einfällt (z. B. Paulus, Darstellung Christi). Einige Male wählt er Nachtstücke mit künstlicher Beleuchtung (Geldwechsler, Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters, Berlin-K. v. d. Heydt 1628, Christus in Emmaus). Das einfallende Licht, das manchmal durch ein seitliches Fenster motiviert ist, löst einige Figuren aus dem Dämmer, in welchem alles Nebensächliche verschwimmt, während es andere, dagegenstehende zu eindrucksvollen Silhouetten macht (Hanna in der Darstellung Christi). Wenn das Licht die rundlich ausgeformten Stirnen der Greise oder eine Rüstung trifft, so ergeben sich eigentümliche kugelige Lichtzentren von magischer Wirkung (Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters, Jeremias, lesender Eremit, Paris 1630; vielfach auch auf Radierungen dieser Zeit). Das sogenannte Helldunkel ist schon bei dem jungen Rembrandt scharf ausgeprägt.

Die wirkliche Bildform, die durch den Ausdruck Helldunkel und Auslassungen über das einfallende Licht keineswegs geklärt ist, beruht auf dem Einheitston und der Art der Verteilung stufenweise sich entwickelnder oder entschieden neben Dunkel gesetzter Helligkeiten. Der Gesamtton der Bilder schwankt zwischen einem kühlen Graugrün und Graubraun, das bald einen goldenen Schimmer erhält. Neben Bildern von ganz einheitlicher Färbung wie dem rötlichbraunen Geldwechsler oder dem graugrünen Simson treten noch innerhalb der Braunfläche jene festeren Farbaggregate von gebrochenen Farben auf, wie sie härter bei Brouwer vorkamen (S. 101 ff.), an dessen Bildform sich die Rembrandts überhaupt nahe anschließt. So tritt noch auf dem Simeon jenes lichte Blaugrün, daneben Violett auffällig im Lichtzentrum der sonst grüngoldbraunen Tafel hervor. Von größter Wichtigkeit ist die mit Entschiedenheit auftretende Neigung, die hellsten Farbteilchen von den Bildrändern zurück auf die Mitte der Fläche zu ziehen, so daß die Dunkelheit einen gemäß der Raum-Körperordnung ovalen Abschluß gibt. Sichtbar ist diese Tendenz vom frühen Geldwechsler bis zum Simeon im Tempel. Bereits auf dem Geldwechsler wird aber augenscheinlich, daß Rembrandt die Helligkeit niemals genau in die Mitte setzt, sondern auf eine Bildhälfte schiebt und auf der anderen Dunkel dagegen setzt, so daß die Bildhälften verschieden mit Hell und Dunkel angefüllt sind. Auf dem Geldwechsler wiederholt sich dieser Gegensatz der Gesamtaufteilung noch einmal im Kleinen, indem der dunkle Arm des Wechslers die helle Buchseite zum Widerpart erhält, gleichsam ein Vogel mit einem hellen und einem dunklen Flügel. Sehr deutlich ist diese unsymmetrische Auswägung, das Positiv und Negativ der Bildhälften, auf den Jüngern in Emmaus. Auf verschiedenen Greisendarstellungen läßt Rembrandt einen Hellstreifen diagonal durchs Bild gehen, setzt daneben tiefste Dunkelheit und breitet rechts und links verschieden dunkle Tonflächen aus. Die Porträts erhalten fast durchgängig eine helle und eine dunkle Gesichtshälfte, was gegenständlich durch das einfallende Licht erklärt ist, formal aber das Ausspielen eines Hellkomplexes gegen einen gleichgroßen Dunkelfleck bedeutet. Alle diese Gegensätze sind jedoch nur gradliche, indem sie sich dem Einheitston unterordnen; auch zwingt der Dunkelring, der nur an einer Bildecke zuweilen wegen des Gegensatzspiels offen ist, die Kontraste zusammen. Ein gegensätzliches Element gibt auch der Farbauftrag zu erkennen, der in den zusammengefaßten Schattenpartien glatt und vertrieben, in den Lichtstellen aber pastos ist, so daß kleine Farbklümpchen deutlich sichtbar werden.

Die aufgeführten inhaltlichen und formalen Merkmale der noch in Leiden entstandenen Frühwerke Rembrandts ermöglichen eine Deutung in Bezug auf Zeit und Persönlichkeit, wobei gewisse Merkmale für Rembrandt überhaupt in Geltung bleiben, andere, wie die fernere Entwicklung zeigen wird, nur für seine Frühzeit charakteristisch sind. Die Beobachtung des inneren Lebens, die schon Rubens, van Dyck, Jordaens mit trefflichen Charakterköpfen beginnen ließ, ist in ein neues Stadium getreten. Wenn Rembrandt seinen Judas von Reuequalen gefoltert darstellt, so stempelt er ihn zum Helden einer menschlichen Tragödie, die die althergebrachte Bösewichtfigur mit einem Schlage einem jeden nahebringt, so wagt er es, gegen die traditionelle Form und Formelhaftigkeit protestierend, stets gleichbleibende, stets als neu wiederkehrende menschliche Regungen und Leidenschaften auch bei dem traditionellen Typus in den Vordergrund zu rücken und damit das solange als feststehend Hingenommene für einen jeden zum neuen per-



sönlichen Erlebnis zu machen. Das fand starken Widerhall bei den Zeitgenossen, wie die Biographie des Leideners Constantin Huyghens bezeugt, der von diesem Punkte aus die Bedeutung des jugendlichen Meisters zu erkennen vermochte. Rembrandt besitzt schon eine neue weltlich-menschliche Einstellung, dafür zeugen auch die Greisen- und Gelehrtendarstellungen, deren Sinnen und Forschen im Gegensatz zu den noch traditionellen Aposteln des Rubens und van Dyck den bewußten, souveränen Menschen konstituiert. Im Kontrast zum Nahebringen des Seelischen steht die Unwirklichkeit des orientalischen Beiwerks, das dabei als möglichst getreue historische Lokalisierung gerade für die realistische Absicht Rembrandts in die Wagschale fällt. In der äußerst intimen Psychologie und dem allzu fernen Milieu liegt eine nicht zu bemäntelnde Diskrepanz, denn die Menschen bleiben einfache Bürger und der Prunk hängt ihnen als etwas in den Kreis ihres Daseins nicht Hineingezwungenes an. Der neuen freien bewußten Beobachtung des äußeren und inneren Menschen entsprechen die vielen Selbstbildnisse Rembrandts und Studien vor dem Spiegel, die auch auf die Veränderung, der ein und derselbe Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen unterliegt, einen bisher unbekannten Wertakzent legen. Bewußter als jemals steht der Mensch der Welt gegenüber, die jetzt endgültig als eine erscheinende, seinem Bewußtsein entgegenstehende erkannt wird. Werden doch auch die Dinge nicht mehr in ihrem objektiven Umriß und ihrer Lokalfarbe gegeben, sondern in ihrer Bedingtheit durch Licht und Schatten. Licht und Schatten schafft aber auch das Fluidum, den erfüllten Raum, der die Dinge untereinander verbindet. Der immaterielle, räumliche Zusammenhang ist Ausdruck für ein Immaterielles, Seelisches; denn das Seelische, das Poetische, das Innerliche, scheint erst dann recht eigentlich in Kraft zu treten, wenn das Einzelne aus der Isoliertheit befreit und in das Netz von vielen Beziehungen eingespannt wird. Die Welt als erscheinende ist jetzt klar vom erkennenden Subjekt abgelöst, das besagt auch der Umstand, daß die Figuren, die bei Rubens, mehr noch bei Jordaens und Hals den Bildrahmen sprengend auf den Beschauer platzten, zurückgeschoben werden und eine Schicht freien Raumes dazwischen gelegt wird.

Die neuen Stoffe, das Licht, der Raum, das Abrücken des Bildausschnitts könnten für ein subjektives, phänomenales Weltbild sprechen, wenn nicht die Art ihrer Anordnung und die Bildform ein geradezu polar Entgegengesetztes erschließen ließe. In der Schalenform des Raumes, der annähernd ringförmigen Stellung der Figuren, der abrundenden Führung der Gliedmaßen, in allen diesen noch gegenständlichen Momenten spricht sich der Wille aus, die losgelöste Außenwelt zu einer in sich geschlossenen, in sich ruhenden, in sich vollkommenen Ganzheit abzurunden! Deshalb fügen sich die Pharisäer im Zinsgroschen, die Krieger im Simson, die Zuschauer im Lazarus, der Bücherhaufe im Geldwechsler zu der um- und abschließenden sphärischen Form zusammen. Es steht diese objektive Geschlossenheit im schärfsten Gegensatz zu der Ausschnitthaftigkeit, die gleichzeitig in den Flachlandschaften eines Seghers und Goyen Ausdruck erhält. Denselben Willen zur Objektivität bekundet das Übereinanderstaffeln der Figuren, die nun im Gegensatz zu Jordaens stets reichlich Raum zur Verfügung erhalten und im einzelnen nicht gegen die Richtigkeit der subjektiven Perspektive verstoßen. Und noch klarer ist die objektive Geschlossenheit aus der Bildform zu ersehen, dem oval umschließenden Dunkelton, der von einem hellsten Zentrum stufenförmig abgeleitet ist. Wie es keine isolierten Farbflecke auf der Bildfläche gibt, gibt es in der Weltgestaltung des Bildschöpfers keine isolierten Individuen, sondern alle sind nur gradliche Abstufungen einer Substanz, die aber von einem herrschenden Geist durchdrungen ist wie die Bildfläche von einer zentralen Lichtstelle. Diese Schlüsse lassen sich besonders klar aus den Jugendwerken ziehen, die deshalb ausführlich behandelt werden mußten. Es wird sich zeigen, daß Rembrandt bald wesentliche Merkmale der Geschlossenheit ablöst.

Aber auch in den Jugendwerken sind sowohl in Bezug auf das Körperlich-Räumliche als auch auf die Bildform Einschränkungen zu machen. Die Ellipse der Figuren war aus der Mitte gerückt, ihr Ring durchbrochen worden und ebenso formal der elliptische Dunkelrahmen einseitig offen gelassen und Hell gegen Dunkel ausgespielt worden. Das bedeutet ein Durchbrechen der kontinuierlichen Stufenordnung des Weltbildes. Es handelt sich, wie sich zeigen wird, nicht um Gegensätze, die in der Jugendlichkeit und einer noch gärenden Gemütsart des Künstlers begründet liegen, sondern um ein Gesetz, das vom ersten bis zum letzten Werk in Kraft bleibt. Als Rembrandt nach Amsterdam kommt, hat er bereits bewiesen, daß er die Gedanken seiner Zeit schöpferisch weiterzubilden vermochte, jenes hochbarocken Geistes, der zuerst durch van Dyck Form erhalten hatte. Damit erscheint es bedenklich, den Gesichtspunkt der Entwicklung bei Rembrandt, wie heute geschieht, in den Vordergrund zu rücken, wenn auch das Urteil des Kenners über die Frühwerke, daß die Zeichnung noch unsicher sei, die Beleuchtung der Feinheiten der Übergänge ermangle und der grünliche Gesamtton allzu schwer über alle Lokalfarben herrsche, zu recht besteht.

In schnellem Aufstieg bis zum Höhepunkt der Nachtwache 1642 überwindet Rembrandt alle technischen Schwächen, ersetzt er den grüngrauen Ton durch strahlendes Gold, führt er leuchtende, obwohl stets sorgfältig abgestimmte Lokalfarben ein, unter denen das harte Blau fehlt, erlangt er vor allem das Gefühl für die volle sinnliche Kraft der natürlich großen Menschengestalt im Bilde und damit erst die Größe und Monumentalität, die ihn in eine Reihe mit den führenden italienischen und vlämischen Meistern stellt. Bis zu diesem Zeitpunkt seien zunächst Porträts, sodann die kleinfigurigen und schließlich großformatigen Historienbilder in chronologischer Folge durchgeführt.

Aus der Zeit der Übersiedelung nach Amsterdam stammt eine Gruppe von etwa 12 Porträts der sogenannten Schwester Rembrandts, in denen er bereits ganz klar und einfach geworden ist. Der Kopf nimmt die Bildmitte ein und nach dem Prinzip der gegensätzlichen Verteilung von Hell und Dunkel erhält die beleuchtete Gesichtshälfte den dunkleren graugrünen Hintergrund, die beschattete den aufgelichteten Grund, bisweilen wiegt sich ein hellerer Halskragen mit dunklerer Mütze oder den Haaren gegensätzlich aus. Die Technik ist sehr sorgfältig, glatt und verschmolzen, der Gesamtton noch vorwiegend graugrünlich, aber leuchtend; Glanzlichter sind vermieden. Niemals vorher ist die gedrechselte Rundung, das geglättete Ovaloid des Kopfes mit seinen ebenfalls ausgerundeten Einzelteilen so wie hier ausgekostet, und aus demselben Formgefühl heraus wird der sich angleichende, ovale Bildrahmen bevorzugt. Mit Fug darf hier von einer klassischen Kunst, einer völligen Harmonie ausgewogener, nicht allzu starker Gegensätze gesprochen werden. Mit diesen geklärten Mitteln bewältigt Rembrandt die zahlreichen Porträtaufträge, die auf den jungen, schnell beliebten Meister in Amsterdam einstürmen. Man zählt in den ersten zwei Jahren etwa fünfzig auf Bestellung gemalte Bildnisse angesehener Amsterdamer Persönlichkeiten, wozu einige Selbstbildnisse, und bildnisartige Studien alter Männer und Orientalen kommen. Erwähnt seien das Bildnis eines jungen Mannes (Hamburg, Weber), das Selbstbildnis (Petworth, Lord Laconfield 1632), das Bildnis eines schreibenden Gelehrten (Petersburg 1631), auf dem ein helles Buch dem dunklen Wams Gegenpart hält und die helle Feder noch ausdrücklich einen schwarzen Gegenstrich auf dem Ärmel hervorruft, der Nicolaus Ruts (London, J. Pierpont Morgan 1631), der Schreiber Coppenol (Cassel), der Marten Looten (London, G. Lindsay Holford 1632), das Bildnis eines Mannes mit wagerecht erhobenem Unterarm (Wien). Dazu kommen größere Bildnisse in Dreiviertelfigur (Paris, Graf Edmond Pourtales 1633), der Dichter Krul (Cassel 1633), die bewegtere Gruppe des Schiffbaumeisters mit seiner Frau (London, Buckingham Palast 1633, S. 129), und die Ganzfigurenbildnisse des Jan Pellicorne mit seinem Sohn und der Gattin mit ihrer Tochter (London, Wallace Collection, um 1632), zu denen die etwa zwei Jahre später entstandenen Prunkbildnisse des Martin Day und seiner Gattin (Paris, Baron Gustav von Rothschild 1634) hinzuzuziehen sind. In den Ganzfigurenbildnissen tritt der Einfluß des Meisters hervor, mit dem Rembrandt sich formal berührt, mit van Dyck. Das Bildnis Days ist mit dem Münchener Bildnis des Lerse, die Frau des Pellicorne mit dem Dresdner Abb. 45 zu vergleichen. Gerade bei solchem Vergleich wird weiterhin klar, daß Rembrandt ganz das Weltmännische des vlämischen Meisters abgeht, daß seine Bildnisse von einer gewissen Trockenheit, Steifheit und Ungelenkigkeit sind, daß die einheitlich verlaufende Rundung seiner





Abb. 121. Rembrandt, Selbstbildnis. London (1640)

Formen die Geschmeidigkeit und allseitige Beziehungnahme vermissen läßt, und die Farbe, besonders auf den Bildern der Wallace Collection, bei aller Tonigkeit allzu dunkel und schwer ist. Am glänzendsten kommt Rembrandts frühe Meisterschaft in dem Gruppenbild der anatomischen Vorlesung des Doktor Tulp (Haag 1632) zur Geltung. Das Gegenständliche, der scharfe Ernst, mit dem diese Demonstration vorgebracht und von den Beteiligten verfolgt wird, sagt sehr deutlich, wie Rembrandt aus innerstem Herzen heraus den wissenschaftlichen Forscherdrang seines Jahrhunderts verstand. Es ist ein Teil Wissenschaftlichkeit in der Bewußtheit seiner Beobachtung, die ihn, besonders in der Graphik, die Wirklichkeit unbarmherzig abschreiben und bei aller Herzenswärme auch ein kalter Beobachter grausiger Szenen sein ließ. In der Anatomie ist der grünlich-graubraune Einheitston bis zur Vollkommenheit ausgebildet. Aus dem grauen Grund sind die Gesichter mit einem fast zitronfarbenen Gelb, das im Leichnam graugrünlich schimmert, so weich und intensiv leuchtend herausgemalt, daß man immer wieder über die Beherrschung technischer Mittel des jungen Rembrandt staunen muß. Das ganze Bild ist glatt und blank. Formal wird man besonders deutlich den einrundenden Braunton, der bereits die Füße des Leichnams abdunkelt, die Ungleichheit der Helldunkelverteilung, das rundliche Einbauen des Hauptgegenstandes erkennen können (Abb. **87**).

Schon die Form dieser Bildnisse müßte die oft wiederholte, auch von großen Forschern dargelegte Ansicht der Entwicklung Rembrandts vom Dramatischen zum Stillen und Innerlichen widerlegen. Rembrandt hat bereits um 1632 ein so großes Maß von klassischer Ruhe erlangt, daß man ein aus wenigen Bildern erschlossenes gegenteiliges Urteil keineswegs zur allgemeinen Charakteristik erheben darf. Auch hat man die reife Ausgeglichenheit der Porträts auf den Zwang des Auftrags geschoben und für Routine des Modemalers erklärt, was doch schon in der Leidener Zeit auf Selbstbildnissen, Bildnissen der Angehörigen, dann ausgesprochen in den Bildnissen der sogenannten Schwester, auf keinen Fall eine Auftraggeberin, erarbeitet worden war. Mag auch Routine schließlich mitsprechen, die gleichbleibende Grundform ist eine echte ideale schöpferische Gestaltung.

1632 setzt mit einem ruhigen, sonderbarerweise schon im Profil aufgefaßten Bildnis (Paris, André-Jaquemart) die Reihe der Saskia-Porträts ein (Dresden 1633, Kassel, Broom Hall-Lord Elgin, Philadelphia, P. A. B. Widener, Paris, Edmond de Rothschild 1635, Pittsburg, A. M. Byers 1636), unter denen das 1634 entstandene Kasseler Bildnis zu den herrlichsten Werken Rembrandts zählt. Hier hat Rembrandt in den farbigen und kompositionellen Mitteln eine bemerkenswerte Wandlung durchgemacht. Er hat die Glätte und die graugrüne Gesamtfärbung dergestalt abgeändert, daß er zu den Brauntönen ein sattes Purpur setzt, im Gesicht Gelb und Rosa zart verschmilzt und den Brokratkragen, ein technisches Bravourstück, in ganz dicker, wenn auch noch sorgfältig geglätteter Farbsubstanz grünlich und golden erglänzen macht. In dem aufblinkenden Schmuck ist die Technik



Rembrandt, Delila (auch Danae genannt),
Petersburg, Eremitage.

der Glanzlichter ausgebildet, die zu den eintonigeren und glatter gemalten Flächenstücken in bewußten Gegensatz gebracht sind. Die reine Profilstellung, die das Gesicht zu einer der Bildebene parallel gehenden Fläche macht, die Vertikalen der lang herabfallenden Ärmel, die Horizontale des flachen Baretts, die in den Unterarmen eine Parallele erhält, lassen eine Abkehrung von dem Geiste konvexer Abrundung bemerklich werden. Das Hell des Gesichts und das Dunkel der Haare ist auf der unteren Bildhälfte gegen einen dunkleren und einen helleren Ärmel ausgewechselt. Ungefähr gleichzeitig mit diesem Bildnis ist das ovale Bildnis einer alten Frau (London 1634), eines durch Haube und Krause hell umrahmten, höchst ausdrucksvollen Kopfes, dessen kräftige, in den Lichtern pastos aufgesetzte Fleischtöne sich von einem grüngrauen Hintergrund abheben. Auch hier geben aber die schräg gegeneinandergestellten Falten beiderseitig der Nase und des Mundes, die sich in den Bändern der wagerecht absetzenden Schürze verbreitern, ein Formmotiv ab, das von der solange absolut herrschenden Rundung deutlich ablenkt. Schon vom Porträt aus wäre danach zwischen 32 und 34 eine leise Wandlung des Formwillens zur rationaleren Bildstruktur zu verzeichnen. Dieses ist indessen nur gradlich zu verstehen, denn das lebensprühende Doppelbildnis des Künstlers mit dem Kelchglas, seine Gattin auf dem Schoß haltend (Dresden), in dem ein wenig von der triebhaften Derbheit des halbfigurigen Sittenbildes der Zeit mitschwingt, zeigt gerade im Vergleich etwa mit dem Junker Ramp eines Frans Hals, wie rundlich, fast spiralig sich die Formen zusammenfügen, wie gering der eine Schwarzweißkontrast des Hutes mit der Feder, des Braunrots und Graugrüns ist, und wie zurückdrängend und zum Ganzen zusammenschließend der Braunton die bei Hals herausplatzende Figurenszene umzingelt. Statt des reichen Geschmeides schmückt Rembrandt seine Gattin auf einigen Bildern als Flora mit Blumen (London, Herzog von Buccleuch 1633, Petersburg 1634) und trägt damit, vielleicht sich anlehnend an Moreelse (S. 121), der Schäferstimmung seiner Zeit Rechnung. Auf dem Pariser Bilde ist die raumschaffende Funktion der weiten Ärmel, wieder Hell gegen Dunkel, bemerkenswert, die aber im Gegensatz zu späterer Kompositionsweise schräg zur Bildfläche stehen. Entsprechend den Bildnissen seiner Gattin hat Rembrandt sich selbst in dieser Zeit gemalt, mit kostbarer Kette (Paris 1633 und 34), mit Halsberge und Federbarett (Berlin, Haag, London, Wallace Coll.), als Fahnenträger (Paris, Baron Gustav von Rothschild), mit Sturmhaube (Kassel 1634), im Barett mit kerzengerade aufsteigender Feder (Wien, Liechtenstein 1635), in warmen braunen Farben, die bisweilen, wie auf dem letzterwähnten Bilde ins Schwärzliche und Grüngraue gehen. Die Fülle der auf Bestellung gemalten Porträtarbeiten läßt etwas nach. 1634 entsteht noch eine Reihe von Ovalbildnissen (Petersburg, London, London-Bridgewater, Boston), 1635 und 37 einige z. T. an Frans Hals gemahnende Dreiviertelbildnisse im Lehnstuhl (Paris-Ch. Sedelmeyer, London-Duveen Brothers 1635, Antwerpen 1637, London-Bridgewater 1637), 1637 die Brustbildnisse eines polnischen Edelmannes (Petersburg) und eines jungen Mannes (Moskau, Fürst Gagarin), bei welchen, einmal durch den Stock,



Abb. 122. Rembrandt, Saskia von Uijlenburgh. Kassel

andermal durch den Hut dem körperabrundenden Arm eine Vertikaltendenz beigesellt ist. Von den Bildnissen der Angehörigen folgen 1639 das Ovalbild von Rembrandts Mutter, eines eisgrauen Mütterleins, das die Ehrfurcht und Liebe des Sohnes wieder zu einer Gestalt des alten Testaments ausgestaltet hat (Wien), und das anmutige Bildnis Saskias, die mit treuherzigem Blick und inniger Gebärde eine Nelke aus dem Bilde herausstreckt (Dresden 1641). Diesem letzten bei Lebzeiten Saskias gefertigten Bildnis folgt nur noch ein nach ihrem Tode vollendetes (Berlin 1643), das zwar sorgsam ausgeführt ist, aber nicht mehr ähnlich erscheint. Die reiche, oft orientalisch anmutende Aufmachung der Selbstbildnisse, der Bildnisse aus Familienkreis und zahlreicher Studienköpfe zeigt, daß Rembrandt sich über die Realität, das Amsterdamer Bürgerdasein, hinauszusteigern sucht. Andererseits wagt er es nicht, sich an den Köpfen in idealisierender Umbildung zu vergreifen. Nur in dem 1640 wieder sehr glatt und sorgfältig, wenn auch etwas duff braun gemalten Selbstbildnis (Abb. 121), in dem er Fühlung mit der italienischen Porträtkunst der Renaissance genommen hat (Handzeichnung nach Raffaels Castiglione 1639), besteht die Einheit zwischen der reichen Kleidung und dem Wesen. Italienisch ist vor allem das fortan weiter verwandte architektonische Element der Brüstung, auf die ein Arm gelegt wird, wobei der spitze Winkel des Frans Hals durch geschwungene Drapierung vermieden wird. Es ist mit Recht der Rembrandt dieses Bildes, der in der Nachwelt leben geblieben ist. Die sympathischen, ruhigen Züge und die sichere, fast stolze Haltung lassen erkennen, daß der Meister eine feste innere und äußere Form gewonnen hat und sich der großen Aufgaben bewußt ist, an deren Ausführung er sich zu Beginn des fünften Jahrzehnts mit neuem Antrieb begibt.

Die ganzfigurigen mythologischen Bilder der frühen dreißiger Jahre, die von einem braungrünlichen, lichten Ton beherrschte Bathseba nach dem Bade (Rennes 1632, Abb. 85a, S. 107), einige Minervadarstellungen von reicheren, aber grau gedämpften Farben (Berlin), Bathseba bei der Toilette (Wien, Liechtenstein) und Bathseba mit dem Brief Davids (Haag) zeigen alle die ovaloidartige Abrundung sowohl der ganzen Figur, deren schweres Gewand nur weiche, ovalkurvige Falten schlägt, als auch besonders der Köpfe, deren farbiger Reiz hauptsächlich aus der Kombination von Blond und Rosa und einem ganz weich gemalten Haaransatz besteht. Noch aber rückt für Rembrandt nicht der Mensch in den Vordergrund. Erst jetzt gelingt ihm in den berühmten beiden Bildern der sog. Philosophen (Paris 1633) die so vollkommene Einschmelzung einer Gestalt in den Innenraum, daß sie wie eine Verdichtung des räumlichen Webens und Lebens erscheint. Auffallend ist hier die Verbindung des (einseitig helleren) Ovals mit der Spirale der Wendeltreppe, die eine Art von raumgewinnendem Kontrapost ergibt; die figura serpentinata der Manieristen, die S-Form, wird durch die O-Form zusammengefaßt und geschlossen. Erst jetzt wagt es seine Phantasie im Raub der Europa (Paris, Princesse de Broglie 1632) und Raub der Proserpina (Berlin) den seltsamen Vorgängen auch einen seltsamen Schauplatz schwermütigen und unheimlichen Charakters in weitem Maße beizugeben. Der Raub der Europa lehnt sich, indem eine Bildhälfte mit Baumdunkel gefüllt wird, die andere einen Ausblick in die Ferne eröffnet und die Figuren am Ufer verteilt werden, an Elsheimer an, besonders wohl an seine Landschaft mit den Wäscherinnen (Prag), die Rembrandt noch einmal zu einer seiner schönsten Gemälde gebrauchen sollte (S. 166). Außerordentlich kühn löst er im Proserpinaraub, auf dem das Motiv der an die Schleppe sich klammernden Mädchen an Elsheimers Jagd nach dem Glück (München) erinnert, das Blattwerk zu sprühenden Wogen auf, dem 18. Jahrhundert vorgreifend. Von den religiösen Gemälden zeigt der barmherzige Samariter (London, Wallace Coll.) aus schräg bildeinwärts gestelltem Haus eine kontinuierlich in die Ferne laufende Gasse (auf zahlreichen Radierungen). Auch diese wichtige Raumanordnung geht auf Elsheimer zurück (z. B. Verspottung der Ceres). Ein grotesker Hund im Vordergrunde ist übermalt worden, durch den die Übereinanderstaffelung der Körper noch auffälliger wurde. Ohne jede Hemmung durch Realismus ist das Meer auf dem Petrusschifflein (Boston, Mrs. Gardner), welches Bild auf die Zeitgenossen großen Eindruck machte, in die Bildordnung einbezogen worden. Alle landschaftlichen Kompositionen aber werden überragt vom kleinen Bilde Christus als Gärtner (London, Buckingham Palast 1638), das im übrigen wie das Petrusschifflein auf der Bildordnung der dunkel abgerundeten Seitenungleichheit von Hell und Dunkel basiert und diesen Kontrast in den beiden mittleren Figuren von Christus und Magdalena noch einmal in verschärfter Form bringt (vgl. die Bildordnung der Nachtwache).

Seine besten Kräfte konzentriert Rembrandt in den Jahren 1633—39 auf einen Zyklus von Passionsbildern, mit dessen Ausführung er durch Huyghens' Vermittlung vom Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien beauftragt wurde. Es sind fünf mäßig große Gemälde, oben abgerundete Hochformate (ca. 90 cm hoch): die Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme (beide 1633), die Grablegung (Abb. 123), die Himmelfahrt (1636) und Auferstehung Christi (1639, sämtliche



München). Diesen folgen noch 1634 eine größere Kreuzabnahme (Petersburg), und als Ergänzung des Auftrags 1646 die Anbetung der Hirten (London, andere Fassung in München) und eine heute verschollene Beschneidung, schließlich eine Kopie der Grablegung (Dresden), auf der unter anderem einige Umwertungen von Hell und Dunkel in den Händen der Frauen vorgenommen sind, die nur vom Meister selbst stammen können.

Die Bilder halten sich im Rahmen der vielfigurigen Frühwerke, nur daß Rembrandt die künstlerischen Mittel mit weitaus größerer Feinheit, Sicherheit und Freiheit handhabt. Sie sind für den Meister selbst Äußerstes an Leistung, über das er, wie die späteren Wiederaufnahmen bezeugen, im großen und ganzen nicht mehr hinausgeschritten ist. Der Maßstab der Figuren ist klein; nur wenige machen mehr, die meisten weniger als ein Drittel der Bildhöhe aus. Wieder bauen sich die Figuren auf den bedeutendsten Bildern, der Kreuzabnahme und Grablegung, annähernd ringförmig um die Christusgestalt zusammen. Die grundrißerschließende Klarheit der Aufsicht, die Übereinanderstaffelung der Figuren, ist dem Meister so wichtig geworden, daß sie das Format, das Hochformat, bestimmt hat. Deutlicher tritt im Vergleich zu den Frühbildern die Raumtiefe hervor. Auf der Grablegung erscheint die Himmelsferne wirkungsvoll als Durchblick. Sämtliche Bilder sind Nachtstücke. Teils magisches Licht, teils künstliche Beleuchtung löst die Figuren von dem nächtlichen Dunkel. Schier unerschöpflich, den Kreis menschlicher Affekte von brutaler Gleichgültigkeit bis zum tiefsten Jammer durchlaufend, ist der Ausdruck der Figuren. Man kann nicht sagen, daß religiöse Andacht und Vertiefung hier allein schöpferisch gewesen ist, vielmehr ist es ein bohrendes Eindringen in die Psyche des Menschen, eine fanatische Sucht, das Innere, ob edel oder schuftig, schonungslos zu enthüllen. Den Beweis hierfür gibt die ein Jahr spätere Petersburger Wiederholung der Kreuzabnahme. Hier handelt es sich offensichtlich um kein religiöses Idol, sondern um einen gespenstischen, unbarmherzig wirklichen, nächtlichen Tumult ohne orientalische Märchenhaftigkeit. Wirkliche Laternenbeleuchtung zeigt den Christusleib, ein hilfloses Stück Fleisch, das an einem ausgereckten Arm herabgelassen wird. Neben dem Leib taucht ein fremder Kopf auf, versteint vor Schmerz, Neugierige oder Anteilnehmende drängen heran, unter ihnen die ohnmächtig zusammenbrechende Maria. Am Boden werden Tücher ausgebreitet und eine ergeben still trauernde Magdalena sieht knieend dieser liebreichen Handlung zu. Diesem Bild steht die Grablegung nahe, wo indessen weniger Beiwerk die ernste schmerzvolle Ergriffenheit der Handlung stört. Primitiver sind die Himmelfahrt und Auferstehung mit durcheinanderpurzelnden Figuren.

Noch weniger hat sich die Bildform geändert. Der Dunkelton herrscht vor. Auf der Kreuzabnahme vereinigt sich die Helligkeit ziemlich genau auf die Mittelachse des Bildes, auf der Kreuzaufrichtung zieht die Hellligkeit eine Diagonale; auf der Grablegung wird Seitenungleichheit durch Verteilung von Hell und Dunkel überkreuz abgeschwächt, auf der Himmelfahrt bildet Oben und Unten einen kurvig ineinander übergehenden, auf der Auferstehung Rechts und Links einen geradlinig abgegrenzten schrofferen Gegensatz. Doch gibt es selbst innerhalb des Dunkeltons ausgewogene Gegensätze. Auf der Kreuzabnahme z. B. steht das kühlere Blaugrau des Himmels gegen die rotbraun glühende Erdpartie. Das Graublau leuchtet in dem blaugrünen Habit des Knechtes zu dem einzigen auffälligen Farbfleck des Bildes auf, die untere Partie sammelt sich in dem Rotbraun des breitspurigen Orientalen. Beide Massen verschränken sich aber auch, indem in die kalte obere Zone das gelbrot flammende Kreuz, in die warme untere graugrünliche Stellen im Boden und in einigen Figuren hineinstoßen. Wie schon die Porträts erkennen ließen, tritt um die Mitte der dreißiger Jahre das straffe Gerüst der Wagerechten und Lotrechten stärker hervor, in der zweiten Kreuzabnahme (oben Kreuzbalken, unten Decke),



der Grablegung und noch ausgesprochener in der Auferstehung. Es ist nicht zufällig, daß um diese Zeit derbere realistische Momente überwiegen. Mit dem Durchbrechen einer härteren verstandesmäßigen Ordnung reißt ein jäher Wille zum grausamen Realismus diesen Geist hin und läßt ihn dabei seine volle Freiheit gewinnen. Gestellt wirkten auf der zwar weitaus mehr ausgerundeten und geschlossenen Kreuzabnahme von 1633 die Figuren. Jetzt lebt alles, jetzt scheut aber der Meister, indem er sich hemmungslos in das Innere des Menschen hineinwühlt, nicht davor zurück, das ehrwürdige Erbe der Zeiten in das Alltägliche zu ziehen und mit den Sensationen eines wirklich erlebten Vorfalls auszustatten.

Bestätigt werden die wichtigsten aus der Leidener Zeit gezogenen Schlüsse. Bei aller Intensität und Subjektivität der Auffassung des Gegenständlichen bezeugt die Abrundung der körperlich-räumlichen Komposition, das Übereinanderstaffeln der von freiem Raum umgebenen Figuren, die Konzentration der Helligkeit auf die Bildmitte, der oval umschließende Dunkelton, daß die künstlerische Schöpfung Abbild eines objektiven Weltbildes ist, das aus Abstufung und Analogie eine in sich begrenzte von einem Geiste beseelte Einheit ausmacht. Das schroffere Wechselspiel der ungleichen Helldunkelverteilung bleibt darum, sich unterordnend, doch in Geltung. Selbst bei der relativ konzentrischsten Komposition, der ersten Kreuzabnahme, ist der mittlere Hellkomplex auf die obere Bildhälfte gerückt und arbeitet gegen die untere Dunkelheit, und zumal seit 1634 beginnt mit der geradlinigen Begrenzung, mit den parallel oder rechtwinklig zur Ebene gehaltenen Stellungen eine Verringerung der Angleichungsbeziehungen um sich zu greifen. Aber die verschiedenen Farbkomplexe werden jetzt durch eine unbeschreibliche Fülle von Nuancen und Zwischentönen bereichert. Die schon in den ersten Werken anklingende Technik des ganz weichen und glatten Herausmalens von Körpern aus dem Dunkel, sodaß sie erst bei genauem Zusehen überhaupt sichtbar werden, und die besondere Art des pastosen Auftrags der hellen Farben hat Rembrandt aufs höchste vervollkommnet. Niemals sucht der Meister nämlich an den Lichtstellen eine blanke helle Fläche zu erzielen, sondern ein Relief, an dessen körnigen Erhöhungen die helle Farbe haftet, während die Vertiefungen, Grübchen, mit dem Dunkel der Untermalung oder brauner Lasierung gefüllt bleiben. Auf der Grablegung besonders, wo die hellen Farbteilchen vom matten Gelb ins Bräunlich-Gelbgrünliche und Rosa-Violette übergehen, schimmern immer wieder die dunklen Poren hindurch. Das ist nicht der Firnis, der sich in den Jahrhunderten angesammelt hat, mag er auch diese Wirkung verstärken, es ist ein von Rembrandt beabsichtigtes Formelement. Auch die hellsten Bildteile sollen nicht isoliert, sondern bis zu einem gewissen Grade dem Umgrund angeglichen werden. Es ist die Ursache, weshalb Rembrandt jetzt die poröse Leinwand statt des in der Leidener Zeit fast ausschließlich benutzten glatten Holzgrundes wählt. Diese Wirkungen haften an der komplizierten Technik des dunklen Grundierens, Lasierens und Übermalens, die Rembrandt in einer kühneren aber auch gröberen Abänderung bis in sein Alter beibehält. Sie ist als ein höchst wichtiges Ausdrucksmoment Rembrandtscher Kunst zu werten.

Man hat mit Recht die Passionsfolge als erste große Manifestation protestantischen Geistes angesehen und der Vergleich mit Rubens liegt nahe, von dem wohl diese Bilder alle mehr oder weniger inspiriert sind oder mit dem sie vielmehr in Wettbewerb treten. Der Gegensatz der holländisch protestantischen Innerlichkeit gegen die katholische Pracht und Zeremonie ist oft hervorgehoben worden, darf jedoch nicht zu einem Gegensatz zum Barock überhaupt verbreitert werden. Im Gegenteil, wieviel mehr stellt die stufenförmige Subordination der Teile, die Abrundung des Bildganzen Rembrandt auf die Seite des reifen Barock, während Rubens mit derben Überschneidungen und bunteren Farben zur Renaissance zurückneigt, der doch in der

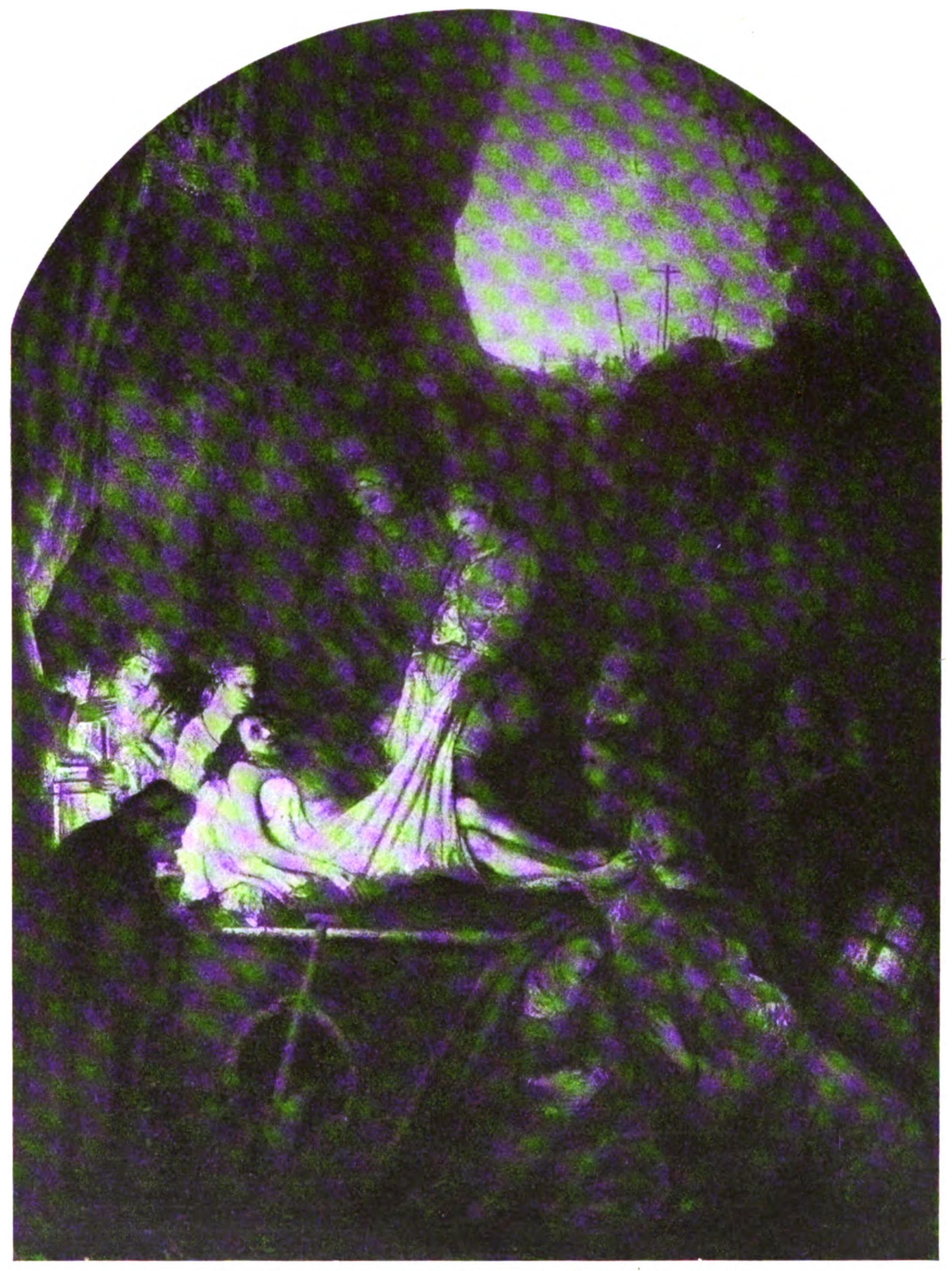


Abb. 123. Rembrandt, Die Grablegung Christi. München (1639)

früheren Zeit unter Caravaggio Rembrandtscher Abdunklung des Bildes noch am nächsten stand (S. 28/9). Wenn man den Rembrandtschen Zyklus überladen und unruhig gefunden hat (auch Bode), so kann das nur innerhalb des Rembrandtschen Werkes gelten, denn viel stärker füllt ja Rubens auf seiner Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme (S. 28/9, Abb. 22) die Bildfläche mit Menschenleibern. Wo sind bei Rubens die auf allen Rembrandtschen Bildern vorkommenden Leerflächen, der weite Raum um den Menschen, der das freiere hochbarocke Weltgefühl verkündigt? Dafür ist nun vollständig die vitale Einfühlung in die Bewegung des menschlichen Körpers verloren gegangen, den Rubens mit porzellanartigen Farben gegen die Umgebung absetzte. Der Mensch wird fast erdrückt von der Umgebung, von der Weite des Dunkelraumes, er droht, wo nicht bei Rembrandt, so doch der übrigen holländischen Malerei, — und damit wird ein Hauptgegensatz der holländischen Schule zur vlämischen gekennzeichnet — zum Ding unter anderen Dingen herunterzusinken. Die Verbindung mit der kalvinistisch protestantischen Religion ist allerdings auch bei Rembrandt zu erkennen. Der Mangel an Lokalfarbe, das durch ein eben gekennzeichnetes kompliziertes technisches Verfahren erreichte Versinken aller Farben im Dunkel, drückt die vom Schicksal vorherbestimmte Verkettung alles Geschehens aus. Wie die Farbflecken einer an dem anderen hängen und selbst an den leuchtendsten Stellen durch die dunklen Poren ihre Kindschaft von dem dominierenden Dunkel dokumentieren, durchbricht kein freier Wille, keine persönliche freie Handlung den determinierten Lauf der Dinge. Die Bildordnung ist somit Ausdruck einer Gesinnung, der die kalvinistische Prädestinationslehre adäquat ist. Das Bilddunkel wird aus dem Pessimismus des Bildschöpfers geboren und spiegelt sich auch in dem Grausigen und Entsetzensvollen der Bildgegenstände. Allerdings ist der Dunkelton im Gegensatz zu dem glänzenden Schwarz des Frans Hals goldbraun durchwebt, der Pessimismus durchströmt von reichen demutsvollen Gefühlen. Damit hat sich folgender Widerspruch ergeben: Die Stufenordnung des Bildes, das Ineinanderspielen, der ovale Dunkelabschluß entsprechen einer Weltauffassung, die überall sinnvollen Zusammenhang und Einheit sieht, also optimistisch ist; aus der Stoffauffassung und dem Dunkelton wurde Pessimismus geschlossen. Beide gegensätzlichen Momente stehen nebeneinander als unbezweifelbare Tatsachen, deren notwendige Zusammengehörigkeit ich nicht zu sehen vermag. Gegensätze sind ja in der Kunst Rembrandts von jeher empfunden worden, wenn sie auch gewöhnlich nur in dem Realismus der Gegenstände und dem Idealismus der Farben gesehen wurden (Goethe).

In einigen großformatigen mythologischen und alttestamentlichen Bildern, die Rembrandt jetzt in Angriff nimmt, drängt sich die größere Bewegtheit und Derbheit im Gegenständlichen, die in der Entwicklung von 1632—39 gekennzeichnet wurde, noch auffallender hervor. Der Ganymed in den Fängen des Adlers (Dresden 1635), ein jämmerlich quäkendes, wässerndes Kindchen, das formal als lichtes Zentrum von einer mächtigen, ziemlich schweren graugrünen Fläche umgeben ist, stellt Rembrandt fast zu Jordaens in der parodistisch anmutenden Auffassung eines antiken Stoffes. Abrahams Opfer (Petersburg 1635), der wunderlich plumpe Simson, der seinen Schwiegervater bedroht (Berlin 1635), vor allen die Blendung Simsons (Frankfurt 1636) gehen bis zum Brutalen. Auf dem Simsonbild ist die verhaltene Stille des Frühwerkes (S. 148) furchtbar ausgebrochen. Simson, von rückwärts zu Boden geworfen und in der Lage des gefesselten Prometheus die verkrampften Beine raumeinwärts stoßend, wird in Ketten geschlagen und geblendet. So sehr sieht es Rembrandt darauf ab, das Widerwärtige mit voller körperlich-räumlicher Illusionskraft zu geben, daß der vorderste Kriegsknecht greifbar deutlich hervortritt und sein Dolch sogar über die ideale Bildzone herauszustoßen scheint. Dabei läßt er andererseits nicht von der idealistischen Braunumrahmung ab, die hier ungefähr ein aus Gegendiagonalen entstehendes schräges Viereck umschließt, und setzt die wüste Silhouette des rotdurchglühten Henkers der hell aus dem Dunkel herausgemalten Hauptfigur entgegen. Der fesselnde Kriegsknecht, ein dreimal wiederkehrendes Motiv, weist darauf hin, daß Rembrandt wiederum mit van Dyck wetteifert, diesmal mit dem Simson in Wien, den auch Brouwer (S. 106, vgl. auch S. 83/4) kannte. Rembrandt wird sich bewußt gewesen sein, daß der Schwerpunkt seines Schaffens auf dem Kabinettstück beruhe. Er machte das Simsonbild Huyghens, dem Sekretär des Oraniers, der den Auf-



trag vermittelt hatte, zum Geschenk. Die brutale realistische Neigung Rembrandts zu dieser Zeit herrscht indessen nicht ausschließlich. Auch im großen Format gelingt ihm ein wunderbar abgerundetes Werk, die Danae, mit der er sich zum erstenmal ebenbürtig an die Seite Tizians stellt (Farbtafel IX). Vermittelt ist das Motiv wahrscheinlich durch Carraccis Danae (London, Bridgewater G.). Auf hochgetürmten Kissen eines Ruhebettes, dem Beschauer zugekehrt, liegt eine nackte Frauengestalt. Ihr wundervoll bernsteinfarbener Leib von prallem, festem Fleisch, gehoben durch das Weiß der Decken, die die Härte des Abschlusses der Füße vermeiden, füllt die Bildmitte. Rundherum wogt die ins Grüngraue schimmernde Dunkelfläche, aus der ein Oval blitzender grünlichgelber Glanzlichter herausgehoben ist. Schwache Gegensätzlichkeit bringt die Korrespondenz der roten Tischdecke mit dem auch räumlich diagonal entgegengesetzten graugrünen Durchblick hervor, wobei diese Diagonale durch die roten Spritzer der Korallenketten und Haube der Alten markiert ist. So große Bildgeschlossenheit, so weich verlaufende Kurven und sanfte Übergänge, so reich um den Körper wogendes Leben war bei diesem großen Thema der abendländischen Kunst noch niemals errungen worden. Freilich kann sich die Rembrandtsche Frauengestalt mit dem Adel einer Tizianschen Danae (Wien) denn doch nicht messen. Gedrungener sind ihre Proportionen, bäuerlicher, wennschon anmutig ihr Antlitz, krampfhafter und gespannter vor allem ihre Haltung, ein Moment, das allerdings auch schon Carraccis Danae neben Tizian erkennen läßt. Viel Nachdruck legt Rembrandt auch auf das illusionistische Vordringen des ausgestreckten Armes, der bei Carracci noch bildeinwärts sich einfügte. Dieser Gespanntheit entspricht das ein wenig unruhige Wechselspiel von schattigem Braun und beleuchtetem Fleischton im Körper, das gegenständlich die starke Einschnürung der Hüfte zu modellieren hat. Die Deutung des Petersburger Bildes als Danae ist wegen des fehlenden Goldregens mit Recht angezweifelt worden. Das weinende Putto zu Häupten des Bettes mit gefesselten Händen wiederholt das Motiv aus der Blendung Simsons, und dieser Umstand scheint mir darauf hinzuweisen, daß es sich um Delila handelt und dieses Liebesspiel mit Verrat und Fesselung enden soll. Die düster-heroische Simsongeschichte beschäftigte Rembrandt in diesen Jahren ja besonders stark. Auf alle Fälle hat sich ein Zug des Dramatischen und Verschlungenen eingeschlichen, das den Werken dieser Zeit durchaus ansteht und den Abstand von der klaren Einfachheit des Klassikers Tizian noch größer macht. — Ein Jahr später malte Rembrandt eine auf Lastman zurückgehende kleine Susanna im Bade (Haag 1637), angstvoll und krampfhaft zusammengekauert mit eingeknickten Gliedmaßen, zehn Jahre später umgeben mit dem glühenden Dunkel einer reichen Landschaft (Berlin).

Ein weiteres großes Bild aus der Geschichte Simsons, die Hochzeitstafel (Dresden 1638), erinnert an die Gastmähler Jordaens', doch gießt der grünlichbraune Dunkelton eine ganz andersartige geheimnisvolle Stimmung über die orientalisch angeputzte Gesellschaft. Kleine Gruppen haben sich gebildet, Simson verwickelt einige Männer in eine Erzählung, die er mit ausdrucksvollem Händespiel begleitet, die Braut sitzt bewegungslos, marionettenartig, im hellsten Licht. Der Lichtfleck ihres Kleides und des Mantels Simsons erhält den dunklen Gegenpart in dem vorderen Paar, sowohl in der Fläche als auch im Raume diagonal gegenübergestellt. Innerlicher und ruhiger ist dann das Opfer Manoahs (Dresden 1641, vgl. S. 104) aufgefaßt, auf dem aber die Horizontal-Vertikalaufteilung und die vollständige Isolierung der Figuren auffällt, die als Profil- und Frontalfigur rechtwinklig zueinander gestellt sind; hier kündigt sich die vereinfachte Kompositionsweise der späteren Zeit an. In dem Bilde Abraham bewirtet die Engel (Petersburg) wird endlich das Gesetz der bereits oft hervorgehobenen Verteilung von Hell und Dunkel in klarster Ausprägung sichtbar. Dem greisen Abraham an der einen Seite des Tisches mit dunkelviolettem Gewand, dunklerem Profil und hellem Haar entspricht die jugendliche Gestalt des Engels mit weißgelbem Gewand, hellem Profil und dunklerem Haar an der Gegenseite des Tisches. Und diese gegensätzliche Verteilung setzt sich weiter fort in dem schwarzgelockten, schwarzgewandeten Engel an der Rückseite des Tisches und dem blondgelockten, lichten Engel an der Vorderseite, räumlich also hinten und vorn, auf der Fläche oben und unten. Auf diese Weise wird die Bipolarität der Gegensätze durch die Einbeziehung der Tiefenaxe gewissermaßen verdoppelt, und die Gegensätze nähern sich dem Kontinuum einer geschlossenen Ovalordnung an. Dasselbe kommt in den Händen zum Ausdruck, die als Handrücken und Handfläche sich diagonal gegenüberstehen, sich aber leicht zu dem Lauf einer Ellipse, die gegenständlich Raumtiefe mit einbegreift, vereinigen lassen. Als Grundschema bleibt indessen auch das dunkle und helle Bilddreieck deutlich sichtbar. So ausdrucksvoll auch der von den Zügen des Leidens und Erlebens durchfurchte und doch feste und zuversichtliche Greisenkopf ist, so kraftvoll männlich die Schönheit des ihm entgegengestellten Engels, so zählt dieses Werk doch nicht zu den typischen Rembrandts. Es fehlt die räumliche Einbettung der Figuren, der umschließende Dunkelton, aber gerade weil die Anordnung und Färbung der bildfüllenden Figuren hier fast mit der Bildordnung zusammenfällt, vermag dieses Werk besonders das Verständnis für die Bildform der großartigsten Schöpfung Rembrandts zu erschließen, der Nachtwache, die die Reihe der großformatigen Bilder krönt. (Vgl. die Schemata Abb. 125 und 127, die zur Verdeutlichung des gesetzmäßigen, strukturellen Zusammenhanges die Hauptelemente der Bild-





Abb. 124. Tizian, Ecce homo. Wien (Teilstück)

ordnung naturgemäß einseitig übersteigern).

Mit der Nachtwache schafft Rembrandt sein umfangreichstes Werk (Abb. 126 H. 3, 63, Br. 4, 38). Mehrere lebensgroße Ganzfiguren arbeitet er in der Technik der kleineren Formate hell und dunkel, seine Palette um sparsame Lokalfarben wie Rot, Blau und Grün prächtig bereichernd, aus der Harmonie goldbrauner Mitteltöne greifbar plastisch heraus, sodaß er mit dieser Schöpfung alles vorher Geleistete in Schatten stellt. Zugleich ist die Nachtwache Höhepunkt in der Entwicklung des Schützenbildes und zwar eine echt barocke Lösung, indem die beiden Offiziere, die sich aus dem Haufen herauslösen und nach vorne kommen, den Mittelpunkt einer freien dreiteiligen Ordnung und die äußersten Grenzen der Farbskala abgeben. Über ihren Häuptern erscheint noch eine Mittelreihe, zu ihren Seiten bleibt etwas freier Raum, und erst an den Bildkanten fluten beiderseitig die Gestalten wieder nach vorn. Gegenüber der trockenen Steifheit früherer Schützenbilder bringt die Gestikulation der aufbrechenden, sich unterhaltenden, ladenden, trommelnden, Fahnen und Lanzen schwingenden Schützen, noch vermehrt um den Tumult dazwischenlaufender Kinder und eines kläffenden Hundes, eine höchst zwanglose, höchst lebendige Szene hervor.



Abb. 125. Schema der Flächenordnung von Rembrandts Abraham bewirtet die Engel (Petersburg) (Dunklen Farbenkomplexen auf einer Bildhälfte entsprechen helle auf der gegenüberliegenden)

Ohne die schöpferische Originalität der Nachtwache im geringsten anzutasten, muß doch zum Verständnis für die Wurzeln der holländischen Barockmalerei darauf aufmerksam gemacht werden, daß Rembrandt in diesem Hauptwerk nicht an die bodenständige Tradition anknüpft, sondern an die italienische Kunst und zwar an Tizian. Nach jahrelanger Überprüfung darf ich es aussprechen, daß Rembrandt die rechte Seite von Tizians Ecce

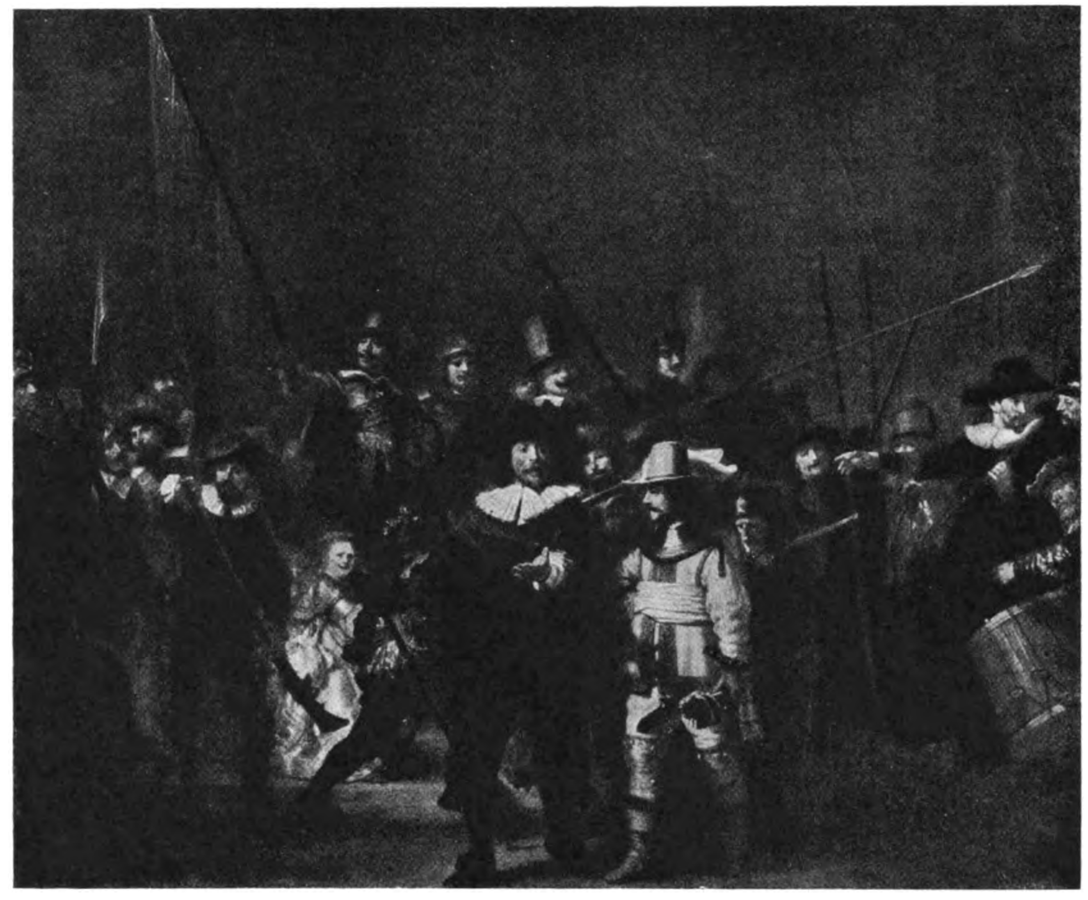


Abb. 126. Rembrandt, Die Nachtwache. Amsterdam (1642)

homo in Wien (Abb. 124) als Ausgangspunkt benutzt und für seinen Zweck bewußt frei verarbeitet hat. Hier kommen die beiden großen Gestalten nach vorn, hier ist vor allem an der einen Seite die lichte Gestalt des Mädchens mit einem Knaben zu finden, auf der Gegenseite der auffallende ausgestreckte Arm des Reiters, der, Verbindung schaffend, ins Bild hineinweist, der Hund, die Lanzen des Hintergrundes, der Fahnenschwinger, der Raum über den Köpfen, schließlich noch die Rustizierung des Mauerwerkes. Von Einzelheiten ist die zwiefache Überschneidung des Mädchens von den dunklen Lanzen hervorzuheben, die bei Rembrandt der Gewehrkolben des Ladenden und das Bein des Knaben hervorbringt. Die Farbengebung zeigt dagegen keine Spur einer nicht auch zufällig möglichen Ähnlichkeit.

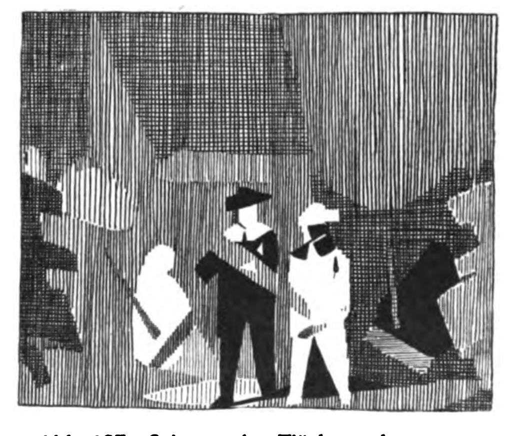


Abb. 127. Schema der Flächenordnung von Rembrandts Nachtwache
(Dunklen Farbenkomplexen auf einer Bildhälfte entsprechen helle auf der gegenüberliegenden.)

Die Farbenharmonie des Bildes gründet sich auf dem Zusammenklang von Gold und Schwarz, die nun überhaupt die Hauptfarben der holländischen Malerei werden. Das Ordnungsgesetz, das bisher nicht er-

kannt worden ist, ist dasselbe, wie auf dem Petersburger Abraham. Dicht nebeneinander stehen in der Mitte der hellste, fast zitronenfarbene Fleck des Leutnants und das Sammetschwarz des Hauptmanns, aber beide bilden zusammen eine notwendige Ergänzung. Der Hauptmann der linken, der Leutnant der rechten Bildhälfte angehörend, verhalten sie sich etwa wie Negativ und Positiv einer photographischen Aufnahme, und dieser zentrale Gegensatz wiederholt sich in dem kleineren Hellfleck des Mädchens, dem auf der anderen Seite ein tiefes Schwarz entgegenwirkt. Mit diesen Farbkomplexen sind die größten Gegensätze auf der Gesamtfläche festgelegt; es kommt weder ein so starkes Hell, noch ein so ausgesprochenes Schwarz sonst auf der gesamten Fläche vor. Wie in den Hellfleck des Mädchens der dunkle Strich des Gewehrkolbens hineinstößt, so schält sich rechts aus der Dunkelheit eine hellere Lanze heraus, wie der Hellfleck durch das dunkle Bein des Knaben nach unten begrenzt wird, so der Dunkelfleck durch den helleren Rücken des Hundes. Bei schärferem Zusehen wird man immer mehr solcher gegensätzlicher Beziehungen entdecken. Wie die dunklen Beine des Hauptmanns ein helles Dreieck ausschneiden, so die hellen Beine des Leutnants ein dunkles, wie die Hand des Hauptmanns sich hell vorstreckt, so der Spieß des Leutnants dunkel, wie jenes Halskragen sich hell absetzt und in der Mitte einen dunklen Schlitz bildet, so dieses Halsberge dunkel, in der Mitte einen hellen Glanzstreifen bildend, wie der Ärmelschlitz des Hauptmanns sich hell aus Dunkel herausschneidet, so liegt die Schnur am Ärmel des Leutnants dunkel auf Hell; und so gibt es noch eine große Anzahl bewußt vom Maler hervorgebrachter gegensätzlicher Entsprechungen. Die schrofferen, mehr der Mittelzone angehörigen Gegensätze versöhnen sich dann in dem Goldbraun des Umgrundes, dessen Leuchtkraft und relative Helligkeit erst durch die jüngst erfolgte, sehr glückliche Aufstellung in einem größeren Oberlichtsaale des Reichsmuseums recht sichtbar geworden ist. Und doch wägt sich noch einmal, schwächer, die ganze obere Braunfläche als einheitlich gegen die untere Bildfläche aus, wo Gegensätze bis zu der unteren Bildkante hin in Kraft bleiben (Abb. 127). Vom Zusammenspiel der formalen Gegensätze aus wird man auch gegenständliche Eigentümlichkeiten verstehen. Der großen Gestalt des Hauptmanns wird die zierliche des Leutnants gegenübergestellt, den Männergestalten wird das kleine Mädchen, das zu den seltsamsten Ausdeutungen Anlaß gegeben hat und deren Existenz durch das Tiziansche Bild wohl erklärlich gemacht aber nicht gedeutet ist, als ein Andersartiges, Gegenteiliges beigesellt. Derselben Absicht dient das möglichst konträre Gebaren der Schützen. Die Anordnung der Figuren ist nicht mehr so kontinuierlich oval im Grundriß wie auf früheren Werken, sondern der Ring ist in mehrere Schichten gebrochen, die der Bildebene parallel gehen; auch stoßen aus dem Bestreben nach Realismus, nach zwingender Illusion, die beiden Hauptfiguren mit der Gruppe hinter ihnen keilartig so stark nach vorn, daß der Hauptmann über den Rand des Bildes zu treten scheint. Auch das Lageverhältnis der Arme ist verhältnismäßig einfach; so entspricht dem flach herabhängenden Arm des Leutnants der rechtwinklig dazu aus dem Bilde herausstoßende des Hauptmanns und dem wagerecht zeigenden Arm des Schützen auf der rechten Seite der wiederum um einen rechten Winkel verschobene, aus dem Bilde herausgestreckte Arm des Ladenden auf der linken Seite. Wie sehr Rembrandt immer bestrebt ist, die Tiefendimension einzubeziehen, zeigt das reale Verhältnis der diagonal gehaltenen Waffen, die auf der Fläche rechtwinklig zueinander stehen. So würden sich z. B. die Lanze des Leutnants und der Gewehrlauf des Ladenden hinter ihm — auf der Fläche zwei parallele Striche — im Raume genau im rechten Winkel schneiden, und die so festgelegte schräge Ebene würde wiederum durch den Stab des Hauptmanns genau senkrecht durchstoßen werden. Wie die Analyse der reinen Bildform, kann die Bestimmung der raumkörperlichen Lageverhältnisse nicht bis ins Einzelnste durchgeführt werden, doch erweist sich

bereits, wie streng gesetzmäßig hier alles komponiert ist und wie wenig mit den Ausdrücken des Helldunkels und des Malerischen gesagt ist.

Es handelt sich bei der gegensätzlichen Verteilung von Hell und Dunkel, die auf allen Werken Rembrandts mehr oder weniger zu finden ist, sich in der beleuchteten und beschatteten Seite der Porträtköpfe, dem hellen und dunklen Ärmel in gleicher Weise immer wieder auswirkt, nicht um ein Gestaltungsgesetz Rembrandts allein. Vielmehr wirkt hier, mit der Eintonigkeit, der Fülle der Übergänge und der braundunklen Umrahmung sich verbindend, ein Ordnungsgesetz, das als das wichtigste Gestaltungsgesetz der Renaissancekunst, dem Barock immanent bleibend, erst neuerdings in seiner ganzen großen Bedeutung entdeckt wurde (durch C. v. Lorck). Es ist diese „Ordinanz", um mit einem altertümlichen Ausdruck zu reden, die übrigens in roher Form in der heutigen Plakatkunst vielfach zu beobachten ist, den Künstlern des 17. Jahrhunderts durchaus bekannt und bewußt gewesen. Ich führe das Zeugnis des vlämischen Malers Gerard de Lairesse (S. 88) an, der in dem wichtigsten Kapitel seines Malerbuches darlegt, daß „die eine Bildseite der andern Widerspiel" sein soll, daß, „wenn an der einen Seite einige helle Objekte sind, die an der andern Seite dunkel sein müssen", daß „Licht gegen Dunkel und Dunkel gegen Licht" stehen soll, eine Ordnung, die kein Wegnehmen irgendeines Bildfleckens, wohl aber Umkehrung gestatte. Auf der Nachtwache umgewertet, würde die Helligkeit des Leutnants auf die linke Bildhälfte fallen und das Schwarz rechts daneben stehen, dann würde aber das lichte Mädchen auf die Seite der dunklen Gestalt kommen und den schwarzen Bildfleck gegenüber erhalten. Rembrandt hat einmal ein Bild Brouwers, den Pfannkuchenbäcker (S. 104) so umgewertet, indem er es positiv auf die Radierplatte übertrug wie man auf einer Tafel mit Kreide zeichnend gewöhnlich umwertet, wohl wissend, daß die vollständige Umkehrung eine genau so befriedigende Lösung gäbe. Es ist sehr wichtig, daß die Lehre des hochgebildeten und maßvollen Malertheoretikers wesentliche Züge in der Kunst Rembrandts klärt, muß man Lairesse doch zu den französisierenden Klassizisten und damit für einen Gegenpol Rembrandts halten. Tatsache ist aber, daß selbst der gefühlsstarken und braunfarbenen Kunst Rembrandts klassizistische Züge beigemischt sind, die nach 1632 stärker hervortreten, zu einer Zeit also, wo dieselbe Erscheinung bei Dyck und Rubens hervorgehoben wurde. Beweis genug, daß nicht ein individuelles Moment oder wenigstens nicht nur ein solches vorliegt, sondern der Geist der Zeit in Erscheinung tritt.

Was ist damit gesagt, daß das ringförmige Zusammenbauen der Figuren zugunsten einer parallelen Schichtung nachläßt, daß die verschmolzenen Übergänge durch scharfe Kontraste unterbrochen werden, die Rundung im einzelnen und im ganzen zugunsten des Gerüstes aus Geraden zurücktritt? Die Weltgestaltung seitens des Künstlers wird einfacher. Die Beziehungen, die er zwischen den Dingen herzustellen weiß, mindern sich in dem Grade, wie sich die Entsprechungen mindern, die bei der ovalen Anordnung aus sich kreuzenden Tiefendiagonalen zustande kommen, wenn an ihre Stelle die einfachere symmetrische Entsprechung in den beiden ersten Dimensionen tritt. Durch das Strahlenbündel der schrägen, sich überschneidenden Tiefenachsen wird auch der Raum durchströmt, erfüllt, geformt — Zeichen des inneren, seelischen Zusammenhanges, während die einfachere Symmetrie vielmehr an den Körpern hängt und damit in einer materialistischeren Sphäre verharrt. Noch klarer ergibt sich aus der Bildform des krassen Wechselspiels von Hell und Dunkel, daß dem Bildschöpfer sich der unbegrenzte Reichtum der Abstufungen vermindert, daß er nicht die stete Analogie der Dinge sehen will, sondern aus dem Gleichgewicht der Gegensätze eine einfachere, die Ratio befriedigendere Welt gestaltet. Lairesse gibt bereits die einfache menschliche Ausdeutung, indem er wieder und wieder auf das „Vergnügen der Abwechslung" hinweist, das tief in der menschlichen Natur begründet liege. Hinter



dieser Ansicht steht die allgemeinere Erkenntnis, daß ein Ding in seinem Wesen nur durch ein Andersartiges hervorträte. Es liegt in der Steigerung der Andersartigkeit zur Gegensätzlichkeit ein tiefes Streben nach Klarheit, Maß, Gleichgewicht, — aber eines einfacheren Gleichgewichts zweier Wagschalen statt der allseitigen Beziehung und gradlichen Abstufung, die die reifste Frucht des Barock ist. Zu sehr ist — im Sinne des Hochbarock — der dunkle Hauptmann auf der Nachtwache um des lichten Leutnants willen da und umgekehrt. Der Geist solchen Wechsels, solcher Abwechslung steht der barocken innigen Vertiefung, das Bedürfnis nach Gegensätzen der Beseelung gegenüber, die nur die Versenkung in ein Wesen um seiner selbst willen erzeugen kann. Bei Rembrandt ist — das braucht nach dem Vorhergehenden kaum hervorgehoben zu werden — die renaissancistische Gegensätzlichkeit nur ein integrierender Bestandteil, der von dem Geiste der harmonischen Angleichung und Abrundung überwunden wird (vgl. S. 88/89).

Das 5. Jahrzehnt bringt vorzugsweise kleinformatige Arbeiten, die Rembrandt nach wie vor als sein eigenstes Feld ansieht. Er nimmt keinen höheren Flug in den Stoffen. Er malt, das Erschütternde vermeidend, traulich intime Szenen im Innenraum, Vorgänge aus der patriarchalischen Tobiaslegende und heilige Familien, auf denen Maria als ärmlich gekleidete Mutter dargestellt ist, die ihr Bübchen fest an sich drückt oder lesend das in der Wiege eingeschlafene Kindchen betreut, während der Josef im Hintergrunde emsig seinen Holzkloben zuhaut (Petersburg). Auf dem größeren Petersburger Bilde strömt eine Engelschar in den Raum, die Darstellungen in Dowton Castle und Kassel (Abb. 128) vermeiden dagegen jede unwirkliche Zutat, und das Kasseler Bild wird gewöhnlich die Holzhackerfamilie genannt. Doch sagt gerade auf diesem Bilde Rembrandt durch den kostbaren Rahmen und Vorhang, den er um die Szene malt: ich gebe das Einfachste, aber ich gebe es bewußt als ein Edles, Menschliches, dem die prunkhaft kostbare Einfassung nur gemäß ist. Eine Andacht, so innig und tief, daß die Passionsfolge dagegen weltlichen Interesses voll erscheint, ein so hoher Ernst und seelischer Anteil verklärt diese einfachen Bewohner des armseligsten bürgerlichen Haushaltes, daß sie zu Sinnbildern von göttlicher Liebe und Dulden werden. Es sind diese Bilder vor allem, die Rembrandt recht eigentlich dem Herzen des Volkes nahegebracht haben. Sie erwecken in dem, der sich in sie versenkt, ein Gefühl, als ob wahre Menschlichkeit nur in den einfachsten Verhältnissen erwachsen kann, nur bei „.. der Klasse von Menschen, die man die niedere nennt! die aber gewiß vor Gott die höchste ist. Da sind doch alle Tugenden beisammen, Beschränktheit, Genügsamkeit, grader Sinn, Treue, Freude über das leidlichste Gute, Harmlosigkeit, Dulden, Dulden - Ausharren" (Goethe auf der Harzreise). Und so still, so lieblich traulich, so warm wie die gegenständliche ist auch die formale Gestaltung. Tiefes Braun, das ins Grünlichgraue schimmert, füllt den größten Teil der Fläche; daraus leuchtet herrlich ein Goldgelb und Rot, ein wenig Weißgelb und schwärzlicher Ton. Dieses sind die Hauptfarben, aber unmöglich ist es, durch Worte die tausendfältigen Nuancen und Übergänge zu schildern, die alles Körperliche ineinander verrinnen lassen und aus der Bildfläche ein seelisch lebendes Gewebe herstellen. In dieser Harmonie gibt die Seitenungleichheit die festere Struktur. Was man den seitlichen Lichteinfall nennt, der bisweilen, durch ein Fenster eindringend, über die Hauptgruppe hinweg bis zum Reflex auf dem Boden eine Diagonale herstellt (Paris), ist das Gegenspiel zur dunkleren Bildseite. Gerade auf dem harmonischsten, dem Kasseler Bild, ruft der einseitige Vorhang auch einen räumlichen Gegensatz hervor wie einst auf dem Simson von 1628.

Auffällig lockert sich auf der Reihe dieser Bilder, dem Tobias, der seinen Vater heilt (Brüssel, Herzog von Arenberg 1636), dem Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Petersburg 1637), der berühmten hl. Familie mit Anna (Paris 1640), der hl. Familie mit der Engelschar (Petersburg 1645), dem Traum Josephs und dem alten Tobiaspaar (beide Berlin 1645), die anfangs zu einem Rundkomplex zusammengeschlossene Figurengruppe, so daß auf dem Kasseler Bilde der allerdings kaum sichtbare Joseph weit abgerückt ist. Aber mit dieser isolierenden Neigung vertieft sich die Einfühlung in das seelische Leben des Einzelnen. Auf dem Tobias von 1650 (Richmond, Fr. Cook), wo der durch ein seitliches Fenster geradliniger begrenzte und flachere Raum nicht mehr mit den Figuren so unlöslich zusammenwebt, haben diese den erschütterndsten Ausdruck in ihrer Haltung angenommen. Es ist die letzte dieser intimen, anheimelnden, nordisch versunkenen Schöpfungen.

Das geradlinigere Gerüst des Raumes und die Neigung zur Nebeneinanderreihung der Figuren, die nun eine edlere Haltung annehmen, tritt auch auf dem wichtigen kleinformatigen Gemälde Christus und die Ehebrecherin (London 1644) auf, einem Bilde, das ganz rotbraun durchleuchtet ist und in der vordersten Figur und dem Vorhang purpurn aufflammt, während ein Lichtstreifen graugelblich einfällt. Wie Rembrandt nicht der zweidimensionalen Einfachheit verfallen will, wie er jetzt die Tiefe einbezieht und den Hauptvorgang noch durch ein Gegenspiel bereichert,



Rembrandt, Selbstbildnis.
München, Ältere Pinakothek (Sig. Carstanjen).

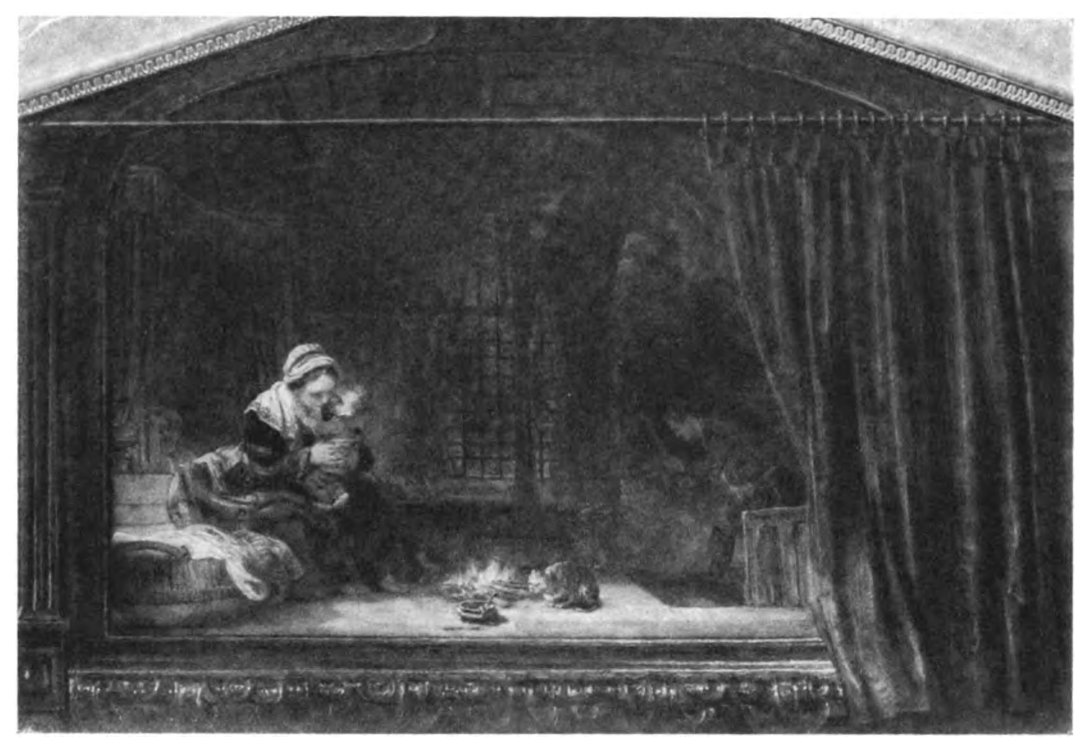


Abb. 128. Rembrandt, Die heilige Familie. Kassel (1646)

davon gibt dieses Bild ein bedeutsames Beispiel. Der Vorgang auf der vorderen Bildebene spiegelt sich noch einmal im verkleinerten Maßstab darüber. Und dieser Motivspiegelung wird ein Gegensatzelement beigegeben: die einfachste Menschlichkeit wird von einem Zeremoniell von indischer Prunkhaftigkeit kontrapunktiert. Das räumliche Verhältnis der beiden Vorgänge wird schon durch die vorderen Stufen geklärt, die auf der Bildfläche einen sehr spitzen Winkel ausmachen. Bei der großen Kasseler Landschaft wird auf diese Art von Motivspiegelung zurückzukommen sein. Von den religiösen Gemälden dieser Zeit ragen noch die tief ergreifende Szene des barmherzigen Samariters (Paris 1648) hervor, ein Bild, das entsprechend der Stille und Innerlichkeit des Vorgangs ganz in dunklem, stark ins Rötliche spielendem, bisweilen grünlich und grau verblassendem Braun gehalten ist, das wunderbar leuchtende Bild Christus und die Jünger in Emmaus (Paris 1648) mit Figuren vor hoher, die Vertikalstruktur betonender Mauernische, auf dem der heftige Affekt der Jugendwerke gleichen Inhalts abgeklungen ist und die Jünger fast nur betroffen erscheinen (andere Fassung Kopenhagen 1648), Tobias und der Engel (Glasgow), die Vision Daniels (Berlin) und Tobias und der Engel auf der Wanderschaft (Berlin), wo die Gestalten in ihrer Bewegung erstarrt sind, als ob eine innere Schicksalstimme sie gerufen und augenblicks in einen selbstvergessenen Zustand hätte verfallen lassen.

Das fünfte Jahrzehnt ist auch die Zeit der Landschaften, deren Reihe 1636 von der großartigen Berglandschaft mit der Taufe des Kämmerers (London, Colnaghi) eingeleitet wird. Hier ist noch in dem rundlichen Abschleifen die Kompositionsweise des Anfangs der dreißiger Jahre zu spüren. Einzelheiten verraten Beziehungen zu Seghers, die Gesamtform das dunkle Diagonaldreieck des Bergmassivs und hellere des Himmels setzt die Kenntnis der Elsheimerschen Bildform voraus (S. 122/23); auch schwebte dem Meister wohl des Rubens Nausikaalandschaft vor. Indessen schließt er bezeichnenderweise, die Gegensätze versöhnend, das Diagonalschema durch ovale Abdunkelung ab. Es folgen dann einige Landschaften, die von stärkerer, an frühe Vlamen erinnernder Spannung zur Außenwelt zeugen, realistische wie idealistische Landschaftselemente hernehmen und zu eigentümlich phantastischen gewittrigen Stimmungslandschaften stürmisch-flüchtig, wenn auch stets durchgearbeiteter als die Brouwerschen Skizzen, zusammenkombinieren, gemäß der Kompositionsweise der vierziger Jahre Horizontale und Vertikale weitaus stärker betonend: die Landschaft mit dem Obelisken (Boston, Mrs. Gardner. Vgl. Abb. 13), mit dem barmherzigen Samariter (Krakau, Czartoryski), wo ein mittlerer Baum, keilartig vorstoßend, den Raum

zweiteilt, und die Landschaft mit der Stadt am Berge (Braunschweig). Um 1640 wird Rembrandt ruhiger, und die Landschaften senken sich zum realistischen Flach: die Landschaft mit dem Ochsengespann (London, Earl of Northbroke), mit der Brücke (Berlin), mit dem Wasserschloß (London, Wallace Coll.), mit der Zugbrücke (Madrid, Herzog von Berwick und Alba) und die Flußlandschaft (Amsterdam), die man mit Unrecht noch vor die bewegten zu setzen pflegt. Auf allen Landschaften werden helle Teile aus der Mitte oder in freier symmetrischer Entsprechung an den Seiten herausgearbeitet. Aber immer steht neben den pastos tupfig aufgesetzten Lichtern die größte Dunkelheit, und fast durchgängig wird in flacher Diagonale die Hellzone einer Bildseite mit der Dunkelzone der Gegenseite ausgewogen. Bisweilen wirkt stark die rötliche Untermalung in der Erdzone mit, während der Himmel viel gedeckter, grauer gemalt ist (besonders Krakau und Braunschweig). Aber als pastoseste Stellen sind inmitten flüchtiger Untermalung kreidiges Hellgrün des Blattwerks der Bäume und grünlichgelbe Streifen beleuchteter Erde herausgehoben, die in einer höchst delikaten Vermischung mit Rosatönen noch einmal an den phantastischen Reiz vlämischer Landschaften der Brueghelnachfolge erinnern. Eigentümliche Motivspiegelung im spitzen Winkel bei umgekehrten Farbwerten zeigt die Landschaft mit den zwei Brücken (Eindhoven, A. Philips), die eine Brücke dunkel mit hellen Bogenöffnungen, die andere hell mit dunklen Bogenöffnungen. Auf Elsheimer geht die Ruhe auf der Flucht (Dublin 1647) mit einer kleinen, aus dem mächtigen Dunkel einer heroischen Landschaft herausgemalten Lichtzone zurück. Verbindung mit Elsheimer bekundet weiter die Landschaft mit Tobias und dem Engel (London), die wiederum mit Brouwer zusammenhängt, denn die Ähnlichkeit mit Brouwers von anderer Hand vollendeten Landschaft in Hamburg ist frappierend. Brouwer selbst kommt als Maler der angezweifelten Londoner Landschaft wegen der relativ pastosen Technik des Übermalens indessen kaum in Frage, eher ist die Hand des Lievens mit im Spiele gewesen. Auch die zweifelhafte waldige Flußlandschaft in schwedischem Privatbesitz (Klass. d. Kunst, wiedergf. Gem. S. 116) gehört in diese Zusammenhänge, sie ist mit Brouwers Abendlandschaft (Paris, Warnecks Erben) zu vergleichen.

Alle diese Landschaften werden weit überragt von zwei um 1650 entstandenen, unsäglich vertieften Werken, der großartig einfachen Mühle (Bowood, Marquess of Lansdowne), die eine schöpferische Umformung von Elsheimers Landschaft mit dem Rundtempel (Prag) ist, und der Landschaft mit den Ruinen. Das Ruinenbild (Abb. 129) besteht aus einer einfachen Dorflandschaft im Grunde, die durch die überwältigende Schönheit ihrer Ockertöne, in gründgoldenen Lichtknöpfchen aufschimmernd, wie ein Märchenland aus Bernstein daliegt, und einer terrassenförmig darübergestaffelten Stadt auf dem Berge, die in dunklen, rötlich und grünlich verschummernden Brauntönen gegen die strahlende Helligkeit des Himmels absetzt. Auch hier wirkt in der Übereinanderstaffelung noch Rembrandts Wille zur Objektivität. Die ungleichwertigen Dreiecke der Gesamtkomposition sind abgestumpft, der Himmel hat die breiteste Helligkeit links, die Erdregion entsprechend die breiteste Dunkelheit rechts, die schwache Lichtgasse des Grundes wird durch die schräg gegenüberliegende graugrüne Wolke aufgewogen. Bäume, Reiter, Schwäne, Mühle, Wolke, markieren das schräg in die Raumtiefe stoßende, abschließende, auch hier einseitig offene Oval. Aber nur dem mit Rembrandts Kompositionsgesetzen Vertrauten erschließt sich das feinere Zusammenspiel der Elemente. Die hellere Mühle des Vordergrundes, die von den dunklen Flügeln unterbrochen wird und in einem einheitlichen Kontur, nur einmal aufgehalten durch die Spitzen von Schiffsfahne und Segel, bis zum Flusse hinuntergeführt wird, hat zum Gegenpart in der Ferne die dunklere Ruine, die durch ihre Streben helle Streifen erhält, und deren Kontur, nur einmal aufgehalten durch die Spitzen von Pappeln, ebenfalls abwärts geleitet wird. In schwächerer räumlicher Gegendiagonale — auf der Bildfläche fast wagerecht parallel — entspricht der Mauer mit der Brücke die entferntere Mauer des Abhangs, die auch eine Art von Toröffnung zeigt, und wo beide Mauerzüge im spitzen Winkel zusammenlaufen, da ergibt sich aus dem hellen Kontur der vorderen Baumgruppe und dem genau entsprechenden dunklen dahinter die Zentralstelle der Gegensätze, weitaus milder und eingesenkter als im Hauptmann und Leutnant auf der Nachtwache. Auch bis ins Gegenständliche mag das geheime, und doch vom Künstler bewußt angewandte Spiel variierter Entsprechungen gehen. Der ärmlichen anonymen Dorfland-



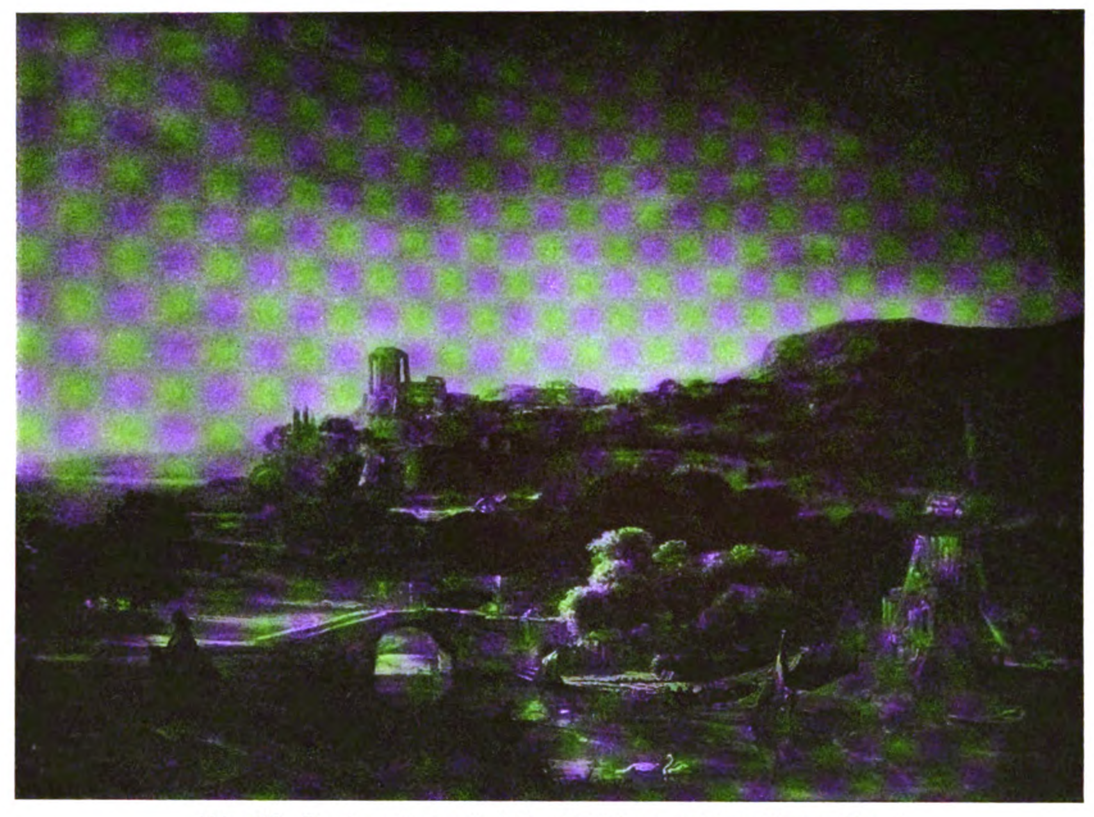


Abb. 129. Rembrandt, Landschaft mit Ruinen auf dem Berge. Kassel

schaft, in Dunkel eingebettet, liegt als Traum von Größe und Herrlichkeit die Ruinenstadt gegenüber, gegen die lichte Freiheit des offenen Raumes gestellt. An diesem Landschaftsbeispiel, das dem Empfinden des modernen Menschen naheliegt, wird auch besonders leicht verständlich, was für eine Weltgestaltung aus Rembrandts gegenständlichem und formalem Komponieren spricht. Die Welt ist nicht unendlich, es gibt nicht unbegreiflich fremde und ferne Dinge, die außerhalb des menschlichen Verstehens und Erkennens liegen. Sondern durch alle Dimensionen hindurch spielen die Beziehungen, und die nächste Nähe findet in der Ferne ihr Echo und ihre Begrenzung. So läßt sich an der Kasseler Landschaft, die der Zeit nach mit dem Höhepunkt der holländischen Landschaftsmalerei überhaupt zusammenfällt, ermessen, weshalb das Barockzeitalter die Landschaft so stark bevorzugte. Sie entspricht der Liebe zum Diesseits, sie gibt die Möglichkeit, viele einander ähnliche Elemente zusammenzustellen und im leisen Spiel der Gegensätze zueinander in Beziehung zu setzen. Im einzelnen verstößt Rembrandt auf seiner Landschaft nicht gegen den Realismus, indem er die Form keines Naturdinges verändert und vergewaltigt, im Ganzen kehrt er sich keineswegs an die Zufälligkeit des realistischen Bestandes von Wald und Brücke; sie werden ihm zu Elementen, mit denen er als Schöpfer schaltet, wie ein Barockmusiker seine Motive zu einem vielstimmigen und in sich geschlossenen Gefüge kontrapunktistisch verarbeitet.

Von Porträts entstehen im 5. Jahrzehnt sehr geklärte Stücke von goldbraun leuchtender, sorgfältig aufgetragener Farbe, ruhigem Ernst und nicht selten einer gewissen Würde in Haltung und Ausdruck des Porträtierten. Nach dem Londoner Selbstbildnis (Abb. 121) kehrt die vordere Balustrade, auf die ein Arm gelegt wird, oft wieder, und die Dunkelumrahmung wird zu einem wirklichen steinernen, indessen nur schwach hervortreten-

den Bogen. So auf dem männlichen Bildnis (Brüssel 1641) und seinem Gegenstück, der Dame mit dem Fächer (London, Buckingham Palast 1641). Auf diesem Damenbildnis werden zum erstenmal die beiden Arme dazu ausgenutzt, um die geradere Bildstruktur zu festigen und, indem ein Arm die Haltung des anderen in einer bestimmten Drehung wiederholt, ein wirksames Gegenspiel zu schaffen. Ein Arm wird fast zur Schulterhöhe gehoben und die Finger umgreifen die Seitenwand der Fensteröffnung. Er bildet mit dem anderen über den Leib gelegten Arm zwei parallele Schichten, die jedoch der fast gerade aus dem Bilde sich herausstreckende Unterarm des gehobenen Armes zu einem abgerundeteren Raumvolumen zu bilden strebt. Auf diesem Bild ist die Bewegung des vom Leib abstehenden Armes bei sonst streng frontaler Haltung noch recht ungeschickt, freier und schärfer im Bildganzen verankert auf dem Bildnis eines jungen Mannes (Panshanger, Earl Cowper 1644). Wie aber dieses Lavieren zwischen Parallelschichten und Abrundung durch einfache Drehung eines Armes künstlerisch wichtig für Rembrandt wird, beweist ein Vergleich mit dem fast 20 Jahre später entstandenen Bildnis Hendrickjes (Abb. 133). Hervorzuheben ist noch ein schönes Doppelbildnis des Predigers Anslo, der sich mit ausdrucksvoller Geste zu seiner jungen Frau wendet (Berlin 1641), das Porträt der Elisabeth Bas (Amsterdam) und die Bildnisse eines Mannes mit dem Falken und der Dame mit dem Fächer (beide London, Herzog von Westminster 1643), wohl die vornehmsten, mit Tizian wetteifernden Bildnisse, die Rembrandt geschaffen hat. Mit dem Jahre 1645 beginnt eine Reihe von Bildnissen eines jungen Mädchens, von denen die Fassung in Dulwich (1645), wo das Mädchen sich auf eine schräg ins Bild hineinlaufende Fensterbrüstung lehnt und voll aus dem Bilde herausblickt, das ansprechendste ist. Das dunkelporig verschmutzte Weiß des Hemdes, das bräunliche Gesicht, das rötlich dunkle Haar schält bei schöner Abrundung der Körperform und Haltung einen zentralen hellen Fleck aus dem schwärzlichen, nach unten zu sich graugrünlich aufhellenden Grund heraus. Es folgen die Fassungen in New York-Robert Hoe, London, Herzog von Bedfort, Chicago, letzteres mit stark kontradiktorischem, rechnerischem Element: wagerechte Schnüre des Mieders, senkrechte Rockfalten, senkrechte Kannelierung der Brüstung, dazu die elliptische Krümmung der Arme in strenger Symmetrie, die farbig abgeschwächt ist, indem der eine Zwischenraum zwischen Arm und Leib hell und hier die Hand dunkel, andererseits der Zwischenraum dunkel, die Hand hell ist. Es wäre eigentümlich, wenn dieses Mädchen, deren Züge auf dem Stockholmer (1651) und dem Petersburger Bild mit dem Besen (1651) noch mehr die Züge des Gewöhnlichen annehmen, die Gefährtin seiner zweiten Lebenshälfte, Hendrickje Stoffels, sein sollte, deren sympathische Züge in den Bildnissen fortan auftreten. Oder aber dem Künstler hat sich ihr Aussehen verwandelt, seit sie seinem Herzen nahe steht. Denn auf dem Bildnis der Hendrickje im weißen Pelz vor purpurner Tischdecke und rotem Hintergrund (Basildon Park, Charles Morrison) ist ihr Aussehen fraulich und sehr ansprechend. Das etwa gleichzeitige Pariser Bildnis konzentriert sich farbig auf ein mittleres Bernsteingold von höchst intensiver Leuchtkraft. Tiefer als die Selbstbildnisse Rembrandts, von denen sich eines in Landsknechtstracht (Cambridge 1650) durch seinen Farbenreichtum auszeichnet, sind die Bildnisse seines Bruders (Haag 1650, Paris-Graf F. N. Potocki, Berlin). Das Haager Bildnis besonders kennzeichnet den Wandel der Technik, der sich in den 10 Jahren seit dem Londoner Selbstbildnis vollzogen hat. Statt des sorgfältigen glatten Auftrages ist die schon in der Jugend geübte Technik des pastosen Aufsetzens der hellen Stellen auf dunklen Grund jetzt bei weitem gröber ausgebildet, und der individualistische Pinselstrich tritt stark hervor. Die große Fläche des Rocks und des Hintergrundes bleiben in düsteren Brauntönen glatt gemalt, aber die Haare werden graugrün, auch rostbraun, an der Schädeldecke violett, der Fleischton rötlich, bisweilen ziegelig, mit starker brauner Schattierung dick aufgetragen, und keine gerade Linie begrenzt die krümelige, helle Farbschicht. Auf dem Berliner Bildnis ist der prächtige Renaissancehelm in der pastosen Weise bearbeitet und kontrastiert mit dem glatt gemalten, in grauen Schatten sich verlierenden finsteren Gesicht. Bestellte Bildnisse, wie das Bildnis eines Mannes und seiner Frau (beide London, Herzog von Westminster 1647) behalten aber eine verschmolzenere Technik bei.

Damit ist Rembrandts Schaffen bis zur Jahrhundertmitte verfolgt. Soweit es überhaupt möglich ist gewisse Zeitabschnitte zusammenfassend zu charakterisieren, weil Rembrandts Geist viel zu frei und beweglich ist, um nicht immer wieder neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, läßt sich von den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens sagen, daß sie verhältnismäßig großformatiger Bildnismalerei gewidmet sind, die sich zu einer ergreifenden Seelenmalerei vertieft. Dieses mag besonders bedacht werden, weil hier nachdrücklich auf das Vorhandensein des Gegensatzspiels, des klassizistischen Abwechslungswillens hingewiesen ist. Rembrandt war nicht lüstern nach neuen Dingen, sonst hätte er nicht immer wieder nach den Modellen seiner allernächsten Umgebung gegriffen. Die Kraft seiner Seele, die Fähigkeit der Vertiefung war so





Abb. 130. Rembrandt, Jakobs Segen. Kassel (1656)

groß, daß seine Angehörigen ihm wert und teuer blieben, und ihr Antlitz ihm mit den fernsten und ehrwürdigsten Motiven zusammenschmolz. Daß Rembrandt hierin indessen auch einem Zug der Zeit Rechnung trägt, beweist das letzte Jahrzehnt des scheinbar so andersartigen Rubens, dem Helene Fourment zur Venus und zur Heiligen wurde. Aber während Rubens, nicht ohne einem gewissen Realismus zu verfallen, erst so spät seine Augen für die weite Welt öffnet, wendet der alternde Rembrandt seinen Blick ganz nach innen. Er malt keine Landschaften mehr. Der Vorhang fällt vor der Vielheit der Erscheinungen, und nur der mächtig umrahmende Dunkelton bezeugt, daß der Meister jeden Gegenstand zum Abbild einer ganzen Welt formt.

Etwa kurz nach der Jahrhundertmitte malt er Jakob, dem der blutige Rock Josephs gebracht wird (Petersburg) und das Gleichnis vom ungetreuen Knecht (London, Wallace C.), lebensgroße Dreiviertelfiguren, zu denen auf dem ungetreuen Knecht sein Bruder Adriaen und sein Sohn Titus Modell gestanden haben. Der größte Nachdruck ist auf die Psychologie der Gesichter und die einfache, aber vielsagende Bewegung der Gliedmaßen gelegt, die zu einer Art des erweiterten Kontraposts zueinander in Beziehung gesetzt werden, und eine Bedeutung gewinnen, die an ihre Rolle in der Antike und Renaissance erinnert. Aus dem Jakobsbilde geht der Anschluß an oberitalienische Maler hervor, wie er für Jordaens schon berührt wurde (S. 91). Rembrandt

hat die Anregung wohl aus Strozzis Isaak segnet Jakob (Pisa, Sml. Ceci) geschöpft, auf dem die Gesamtanlage vorgebildet ist, und auch schon das Hauptmotiv, der auf den Armen getragene Rock, vorkommt. Auf diesem Bilde wird nun die Motivwiederholung und -drehung klar, die die symmetrische Entsprechung der Renaissance in gleichen, zur Bildebene parallel liegenden Raumschichten durch die Bildung von sich überkreuzenden Achsen kompliziert und ein Raumvolumen gleichmäßig durchformt. Der frontal stehende Sohn, dessen Arme den im Profil gegebenen kleineren Bruder umschließen, entspricht dem ins Profil gerückten Jakob, dessen Armkurve das frontal gestellte Kind umkreist. Trotzdem bringt Rembrandt in den Armbewegungen der beiden Männer einen gänzlich verschiedenartigen Ausdruck hervor. Hier läßt sich der allgemeine Satz anschließen, daß man auf den Werken des hochbarocken Rembrandt nicht so sehr nach der individuellen Verschiedenheit der Gesten suchen sollte, als nach der Ähnlichkeit, der leise abgewandelten Entsprechung, des möglichst großen Reichtums an Ausdruck bei möglichst geringer Änderung. Auch dieses ist als Zeichen barocker Weltgestaltung zu deuten, die zwischen allen Gegensätzen die Analogie und kontinuierliche Entwicklung zu finden weiß. Aus dem Josephsbilde geht nun aber auch die Vereinfachung hervor, die die klassizistische Neigung mit sich bringt, denn die Neigung und Drehung im rechten Winkel bedeutet eine dem Rationalismus gemäße Auswahl der einfachsten von allen Möglichkeiten und läßt die verbindenden Beziehungen am wenigsten spüren. Eine Wiederaufnahme dieser Komposition und ungleich tiefere Ausgestaltung stellt der Segen Jakobs (Abb. 130) dar, ein Hauptwerk der Spätzeit, das die von Strozzi gewählte komplizierte Psychologie des betrügerisch errungenen Isaaksegens verschmäht und mit hohem Ernst die feierliche Innigkeit der patriarchalischen Handlung ausschöpft. Obwohl auf diesem Bilde die Farben sich besonders wohltuend angleichen und das Terrakottarot des Bettuchs, das dunklere Rot der Vorhänge und der grünliche Hintergrund einen umschließenden Rahmen für das Gold der Mittelgruppe bildet, das in dem Knaben Ephraim ein gelb und rosa schimmerndes Gemenge von ganz unbeschreiblich schönem zarten Glanz bildet, ist auch hier die Bildordnung auf Positiv und Negativ der Bildseiten gestellt. Der helle Oberkörper des Greises mit dem beschatteten Kopf entspricht dem dunklen Körper der Frau mit dem lichten Kopf. Wieder ist Motivspiegelung bemerkbar. Die Portierenform ist auch in der wagerechten roten Bettdecke angeschlagen. Die Hand Josephs lenkt senkrecht zur Bildebene die parallel zur Bildebene vorgestreckte Hand Jakobs. Die innige ergebungsvolle Geste der über die Brust gekreuzten Hände des unknabenhaft reifen Ephraim wiederholen sich bei der Mutter Asnath dergestalt, daß die Arme heruntersinken und sich die Handrücken, in derselben Fläche bleibend, also um neunzig Grad drehen. Der Künstler läßt die Frauengestalt so tief in sich hineinsinnen, daß sie nur wenig an der Handlung teilzunehmen scheint, und sondert sie auch formal von der Gruppe der inniger Verbundenen ab. Der Ausdruck der Versunkenheit greift bei Rembrandt in dem großen Bathsebabilde (Abb. 131) auch auf den nackten Körper über. Rembrandt übernimmt in der Haltung der Sitzfigur ein nun auch im Norden zu größter Bedeutung erwachsendes Kardinalmotiv des italienischen Barock (vgl. S. 119), vermittelt wahrscheinlich durch eine Handzeichnung aus Elsheimers Skizzenbuch (Weizsäcker Taf. 21), die bei richtigem Ausschnitt eine außerordentliche Ähnlichkeit der Anlage und sogar schon des Ausdrucks zeigt. Im übrigen steht das Bild romanischem Wesen so fern wie nur möglich. Nicht nur der Geist, auch der Körper, der im Süden mit so natürlicher Freiheit und innerer Bewußtheit getragen wird, ruht hier fast pflanzenhaft in sich. Rembrandt legt es noch weniger als mit der Danae von 1632 auf Idealisierung der nackten Menschengestalt an. Ohne in die Plumpheit früherer Nacktdarstellungen zurückzusinken, leugnet er nicht das Porträthafte des nach Hendrickje gemalten Aktes, weder in den Gesichtszügen, noch in dem nicht unschönen, aber teilweise verformten Körper.





Abb. 131. Rembrandt, Bathseba im Bade. Paris (1654)

Seine Zeitgenossen, bei denen der Geschmack des Klassizismus bereits maßgebend geworden war, nahmen an dem Realismus der Rembrandtschen Nacktdarstellung überhaupt Anstoß. Houbraken zitiert die höhnischen Worte des Dichters Andries Pels: „Schlaffe Brüste, unförmliche Hände, ja die Spuren der Gürtelbänder am Bauch und der Strumpfbänder an den Beinen mußten sichtbar werden, wenn der Natur Genüge getan sein sollte." Im Hinblick auf die Danae von 1636 haben auf der Bathseba die Geraden innerhalb der Bildstruktur an Bedeutung gewonnen, die Raumschicht ist durch parallel zur Bildebene gehende Begrenzung flacher gestaltet, und die Sitzfigur muß sich in das durch diagonale Halbierung entstehende Dreieck der eigenartigen, genau quadratisch gewordenen Bildfläche einpassen, wodurch sich das um den Körper des Danaebildes reich wallende Leben verloren hat. Das etwas ins Grauviolette spielende Gold des Fleischtones und das weißgelbe Tuch muß als helles Dreieck dem dunkleren, hier in ziemlich kühlem Braun gehaltenen Dreieck den Widerpart halten. Ein roter Fleck in der unteren Ecke des hellen Bilddreiecks verschärft den Kontrast. Noch zwei Nacktdarstellungen sind anschließend zu erwähnen, die Studie zu einer (verschollenen) Geißelung Christi, einem nach seinem Sohne Titus gemalten Akt von gotischer Ausdruckskraft (München), der durch die auffällig hervortretenden dunklen Poren der

Untermalung wie gegeißelt aussieht, und Hendrickje im Wasser watend (London 1654) mit einem skizzenhaft grob geklitteten Hemd, das aber wundervoll golden vor Braun steht.

Während dieser Zeit entstehen Halb- und Dreiviertelfigurenbildnisse von Müttern und Greisen, die unter allen Werken Rembrandts das Besondere seiner Kunst, ihre einfache Größe und ergreifende Innerlichkeit am reinsten und schönsten geben. Vor allen sind die Petersburger Bildnisse zu nennen: Rembrandts Bruder Adriaen, eine alte Frau, dieselbe im Lehnstuhl mit übereinandergelegten Händen (Abb. 132, sämtlich 1654), das Bildnis eines genau frontal im Lehnstuhl sitzenden Greises und eines 80jährigen Juden (1654). Diesen schließen sich an das Bildnis eines Alten mit Vollbart (Dresden 1654), eines alten Mannes und einer alten Frau (beide Stockholm 1655), eines Greises (Florenz, Pitti) und das sehr schöne eines älteren Mannes (London 1659). Der Gruppe können die beiden bildnisartigen Apostelfiguren Paulus und Bartholomäus (Canford Manor, Earl of Wimborne und Kassel 1656) zugerechnet werden. Die Bildform innerhalb dieser Reihe variiert nur wenig. Der leuchtende Braunton beherrscht die Fläche, etwas grauer im Hintergrund, und lichtet sich in vielen feinen Übergängen zu den zwei pastoser gemalten Hellzentren auf, dem größeren des Gesichts in der oberen Bildhälfte und dem kleineren der oft rechtwinklig übereinandergelegten, zermürbten Hände in der unteren. Aber selbst in den hellen Ansammlungen muß das Licht gegen die Dunkelheit, die in den Furchen der Haut wie in Rinnsalen sitzt, ankämpfen. Bisweilen wird vom Kopf bis zu den Händen eine hellere Verbindung geschaffen, und die abfallenden Linien der Schultern erhalten eine ungefähr symmetrische Entsprechung in den Unterarmen, doch stets so, daß die Gesamtform eines Ovals annäherungsweise gewahrt bleibt (Abb. 132). Jede Raumandeutung versinkt im Dunkelton, denn noch ferner als van Dyck (S. 63) steht Rembrandts Idealismus der raumzeitlichen Fixierung. Rang sich van Dyck zu dem Optimismus heller Farbengebung durch, so versinkt Rembrandt mehr und mehr in dem Dunkelton, dessen Ausdruckswert als Fatalismus und Pessimismus bereits hervorgehoben wurde. Die genannten Porträts geben durch ihren Gesichtsausdruck eine Ergänzung dieser Ausdeutung. Allzu stark kehrt der verloren starrende Blick der Asnath und Bathseba wieder, als daß man ihm nicht eine besondere Bedeutung zuschreiben müßte. Dieser Blick besagt, daß die schon dem Grabe sich Zuneigenden, in deren Antlitz die Wechselschläge des Lebens die tiefen Spuren eingegraben haben, jeden Kampf aufgegeben und dem Schicksal sich völlig unterworfen haben. Die harte Schule eines leidens- und entbehrungsreichen Lebens hat sie zu einfachen Weisen gemacht, die ihr eigenes Selbst nicht in den Vordergrund stellen, nicht mehr auf den eigenen Willen pochen, wie die selbstsicheren Porträtköpfe van Dycks, sondern sich, nach innen schauend, nur noch als ein Stück des Weltschicksals fühlen, das kärgliche Freuden und unendliche Mühen über die Menschen verhängt. Aber ihre Resignation und Selbstaufgabe ist mit keinerlei kleinlicher Bitterkeit und Verzweiflung gemischt. Demütig ist schließlich das Notwendige hingenommen worden und keine harte Arbeit hat die innigste Herzenswärme, das Mitleiden und Mitfühlen ersticken können. Die Wissenschaft wird aus diesem Ausdruck, der Rembrandts innerstem Wesen entsprechen muß, da er gar nicht mehr davon loskommt und ihn für die seelische Note seiner tiefsten und schönsten Bilder gebraucht (vgl. auch Abb. 134), das Passive, Schicksalsmäßige herauslesen und für Rembrandts Haltung zur Welt in Anschlag bringen müssen. Noch stärker prägt sich der Ausdruck auf einer Reihe von Heiligen, betenden Pilgern und Greisen, Mönchen und Nonnen aus, die um die Wende zum 7. Jahrzehnt entstehen (London, Paris-Moritz Kann 1661, Wien-Graf Harrach 1661, Petersburg-Graf S. A. Stroganoff 1661, Epinal 1661). Hängt mit diesem Ausdruck ein Sichabkehren von der Welt, Verneinung des Irdischen zusammen? Liegt in der mystischen Versunkenheit ein Auslöschen der Individualität, ein Zurückwollen in


Abb. 132. Rembrandt, Bildnis einer alten Frau. Petersburg (1654)

ein ungeformtes Ursein — wie ja auch die Individualität des Farbflecks ausgelöscht wird und alle Farben zu einem einzigen unbestimmten Ton einschmelzen — und damit eine bedeutsame Verwandtschaft mit der Weltgestaltung des Orients, der damals innerlich von der abendländischen Kultur verarbeitet zu werden begann? Noch ein Weiteres mag solche Erwägung nahelegen, daß mehrere jetzt entstehende Christusköpfe ausgesprochen slawischen Typus tragen (Berlin, Schloß Pawlowsk bei Petersburg, Paris - Moritz Kann), und daß Rembrandt von jeher die Vorliebe für Orientalisches in Gewändern und Schmuck, und, wie mehrere Bilder zeigen, auch für die Eigenart orientalischer Rundbauten gehabt hat. Aber ohne daß es mir möglich wäre, solchen sich aufdrängenden Fragen weiter nachgehen zu können, wozu hier auch nicht der Ort wäre, läßt sich entscheiden, daß jeder Gedanke an eine innere Verwandtschaft Rembrandts mit orientalischem Geiste weitab gewiesen werden muß. Die organische Menschengestalt, und zwar eine einzige als Bildgegenstand, wird ja immer mehr das Ziel Rembrandts, und weltfern liegt der Fatalismus orientalischer, gleichmäßig sich über die Fläche verbreitender, jegliches organische Individuum verneinender Musterung dem Meister, der um jeden Darstellungsgegenstand den endgültig abschließenden Ring des Dunkels legte. Rembrandt ist ein echter Nachfolger des antiken Geistes. Aber ebenso läßt sich doch auch, wenigstens durch ein Streiflicht, Rembrandts barocker Fatalismus von dem der klassischen Antike scheiden. Niemals würde der Sohn des Barock die Zufälligkeit eines Ausschnitts geduldet haben, der etwa in einem Giebelfeld vom Pferdegespann des Sonnengottes nur die Köpfe der Pferde und Arme des Lenkers sichtbar werden läßt, niemals die anthropozentrische Enge, die die Köpfe von Skulpturen über die Ränder der Giebel schneiden läßt, oder einen sitzenden Gott bildet, der beim Aufstehen das Dach seines Tempels durchstoßen würde. Indem Rembrandt jedem seiner Menschen im Bilde den welthaft umrahmenden Dunkelton mitgibt und aus Hell und Dunkel die von einem Hauptzentrum abhängige Stufenfolge erzeugt, verkündet er ein in sich vollendetes Universum, innerhalb dessen sich alles notwendig verknüpft, angleicht und abstuft, in welchem nichts dem Zwang der Verknüpfung entgehen kann, aber auch jeder jäh hereinbrechende Zufall ausgeschlossen ist. — Daß Rembrandt sich auch mit der antiken Welt beschäftigt hat, dafür fehlen äußerliche Belege in seiner Kunst nicht ganz. Er bildet seinen Sohn Titus als Mars (Glasgow 1655 und Petersburg) und einen antiken Dichter im Anschauen einer Homerbüste (New-York, Mrs. C. P. Huntington 1653), die ihm später zur Gestalt aus Fleisch und Blut wird (Haag 1663). Bald geht denn auch der slawische Christustyp in einen solchen von klarerer, wenn auch sanfter Schönheit über (Rogalin, Graf E. Raczynski

1661 und München 1661). Die selbstbewußte Kraft des Meisters wirkt sich in einer fortlaufenden Reihe von Selbstbildnissen aus, die zwar einen äußeren Verfall nicht verbergen können, aber immer ernster und stolzer aufragen (Kassel 1654, Berlin-Mendelssohn 1655, Dresden, Wien 1657, New-York 1658, London-Bridgewater und Nationalgalerie 1658, Paris 1660).

Überhaupt keimt in dem alternden Rembrandt ein Schönheitsstreben leise auf, das innerhalb der Bildnisreihe schicksalsschwerer Greisenhaftigkeit ganz ergreifend wirkt. Schon 1652 gestaltet er im Bruyning (Kassel) jünglingshafte Anmut und Liebenswürdigkeit. Die Gestalt wendet sich, sprechend wie nur je eines der halsischen Porträts, aus dem Bilde heraus, körperlich und farbig die Bildhälften unsymmetrisch belastend, und wird nur durch eine Senkrechte unten links und eine Wagerechte oben rechts, der der Arm parallel geht, in das Bildviereck eingespannt. Den lockenumrahmten Kopf, der fast in eine Bildecke gerückt ist, modelliert Rembrandt mit der ganzen Meisterschaft seines Könnens unvergleichlich weich und flockig golden und goldbraun — noch gehoben durch die höchst wirksamen Glanzlichter des Kragens und seiner Quasten — aus dem Dunkel, das mit Braun, Schwarzbraun und Grau in mehrere einfach umgrenzte, aber auch kaum voneinander unterscheidbare Dunkelbezirke aufgeteilt ist. Während der fünfziger Jahre sieht Rembrandt in seinem Söhnchen Titus das Menschenbild in Schönheit heranwachsen und schafft prinzenhafte Jünglingsbildnisse (New York, B. Altmann 1655 und Wien). Auf dem Wiener Bildnis stellt er Titus im Profil lesend dar, mit gesenkten Augenlidern und leicht geöffnetem Munde, ganz ernst und durchleuchtet von einer freudig empfänglichen, kindlich reinen Seele. Auch weniger bedeutende Bildnisse von jungen Frauen entstehen (Kopenhagen, Petersburg), die bei weitem von den Bildnissen Hendrickjes (Berlin, Edinburg 1657, Berlin-R. V. Mendelssohn, New York-Mrs. C. P. Huntington 1660) überragt werden. Das wärmste, fraulichste in der Auffassung und glühendste in den Farben ist das Berliner Bildnis (Abb. 133). Hier flammt das mit Brauntönen mächtig zusammengestrichene Rot in den umgeschlagenen Rändern des Gewandes auf, und aus dem Gewoge schält sich das helle Gelb und Gelbgrün. Das Gesicht ist mit außergewöhnlich stark schwarzhaltigen Farben groß und ausdrucksvoll modelliert. Die Arme des etwas schräggestellten Körpers sind jetzt meisterhaft als raumschaffende Faktoren verwandt und gleichen sich der Horizontale und Vertikale des Bildgerüstes an.

Doch verlangt auch ein derb realistischer Zug in Rembrandt nach Befriedigung. Er malt eine Serie geschlachteter Ochsen (Paris 1655, Glasgow, Budapest-G. v. Rath), lediglich Farbenorgien von großer sinnlicher Schönheit, dann dem Genrehaften sich nähernde Figuren wie die Köchin (London, Fleischmann) und eine alte Frau, die sich die Fingernägel beschneidet (New York-B. Altmann 1658). In dem Fragment der Anatomie des Doktor Deymann (Amsterdam 1656) steckt ein grauenhafter Realismus. Auch das berühmte Bildnis des Jan Six (Amsterdam, Sml. Six 1654), das mit Ausnahme des Kopfes eine an Hals erinnernde Skizzenhaftigkeit des Pinselstrichs und geometrische, reihende Aufteilung zeigt, und der polnische Reiter (Dzikow-Galizien, Graf Tarnowski), dem aber im Gegensatz zu der realistischen Flachlandschaft eines de Keyser (S. 130) das umrahmende Dunkelmassiv hinterbaut wird, müssen hier zugezählt werden.

Von der Jahrhundertwende ab spielen die kleinfigurigen Szenen in freier Natur oder im Innenraum nur eine geringe Rolle bei Rembrandt. Der so stark auf den Einzelmenschen sich konzentrierende und diesen zum Ausdruck eines überpersönlichen Schicksals gestaltende Wille des Meisters kann an einer Handlung nicht mehr einen so ernsthaften Anteil wie ehemals nehmen. Wo er sich nun doch einer solchen zuwendet, da baut er die Figuren nicht mehr zu einer geschlossenen Gruppe zusammen, sondern läßt sie alle mehr oder weniger isoliert voneinander verhältnismäßig ruhig dastehen. Auf dem Bilde Christus und Magdalena (Braunschweig 1651) motiviert das Noli me tangere die Trennung. Beide Figuren umschließt eine ganz dunkle graugrünliche Landschaft, die keine Einzelheiten erkennen läßt. Aber wenn es auch ganz gegenstandslos würde, so bliebe der Sinn des umschließenden Dunkels derselbe, es bedeutet die Welt, das Universum, das das Einzelwesen einschließt. Eine komplizierte Handlung durch einfache Gesten zu verdeutlichen interessiert Rembrandt in den Bildern Potiphar verklagt Joseph (Petersburg und Berlin 1655). Die Hände bilden eine halbelliptische Verbindung zwischen dem unheimlich ruhig horchenden Gatten, dem zungenfertigen Weib und dem Joseph, der auf dem Petersburger Bilde still ergebungsvoll dasteht, auf dem Berliner den Himmel um Schutz anfleht. Meisterhaft ist die tonig-farbige Behandlung des Stofflichen, die in dem pastos aufgetragenen Rot des faltigen Frauengewandes gipfelt, Vorbild für viele Genremaler aus Rembrandts Umgebung. Aus demselben Jahre stammt Christus und die Samariterin am Brunnen (Harrogate, Mr. Sheepshanks), an dessen Form die Korresponsion des hellen Flecks der Frauenbluse mit dem dunklen eines Gebäudes im Hintergrunde auffällt. Drei Jahre später wiederholt Rembrandt das Motiv (Petersburg 1658) mit strengerem Horizontal-Vertikalgerüst, das die Architektur des Brunnens bedingt, die nicht zufällig die Figuren



halben Leibes durchschneidet. Noch einmal sucht Rembrandt sogar eine große Komplizierung des Inhalts in der Anbetung der Könige (London, Buckingham Palast 1657). Der Kreis der ganz unsymmetrisch in das linke untere Bildviertel gerückten innigen Anbetungsszene, der von der Seite auftretende Herodes mit seinem Berater, das Gefolge der Könige, das sich im Hintergrunde sammelt, entwickelt inhaltlich und formal ein reiches Spiel von Motivspiegelungen, Gegensätzen, Ähnlichkeiten, die hier nicht weiter verfolgt werden können. Auffällig durch die Ähnlichkeit mit dem Elsheimerschen Bilde in Dresden ist das wiedergefundene Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (New York, Charles T. Yerkes 1658). Es beweist, wie sehr Rembrandt mit dem Erbe des deutschen Meisters, das ihn während seines ganzen Entwicklungsganges beschäftigt hatte, zusammengewachsen war. Bemerkenswert ist die Umwandlung. Die bei Elsheimer in Abständen gereihten Figuren sind um einen Tisch konzentriert, wennschon immer noch voneinander abgerückt, und die Mitte nimmt die ehrwürdige Gestalt Jupiters ein, wodurch der Aufbau zusammengefaßter wird. Dann ist der weitaus mehr innerliche Moment des Erkennens statt der genrehaften Geschäftigkeit gewählt. Die Farben sind wärmer und reicher geworden, indessen ist die ungleiche Verteilung des Dunkels und Hells und das parallel geschichtete geradlinige Zusammenbauen der Räumlichkeit beibehalten worden. Der Unterschied und die Ähnlichkeit beider Bilder ist der Unterschied und die Ähnlichkeit zwischen Frühbarock und einem schon wieder stärker klassizistisch verfestigten reiferen Barock. Noch andere Bilder Rembrandts stellen eine um den Mittelpunkt eines Tisches versammelte Gruppe dar, Ahasver und Hamann beim Mahle der Esther (Moskau 1660), Christus und die Jünger in Emmaus (Paris). Die Menschen dieser Bilder versinken immer mehr in sich, bis auf dem Abschied des Tobias von seinen Eltern (Petersburg) die Last eines ungeheuren Schicksals auf ihnen zu ruhen scheint.



Abb. 133. Rembrandt, Bildnis der Hendrickje Stoffels. Berlin

Für den Rembrandt der letzten Zeit, der sechziger Jahre, haben vielfigurige Handlung, Reichtum des Beiwerks, Weite der umgebenden Räumlichkeit, alles künstlerische Mittel, um die der jugendliche Meister heiß gerungen hatte und die er schließlich mit virtuoser Leichtigkeit zu handhaben wußte, völlig ihren Wert verloren, und mit der vereinzelten, seelisch bewegten Menschengestalt auf verhältnismäßig großem Bildformat hat Rembrandt seine letzte entschiedene Wahl im Stofflichen getroffen. Die Bildnisse, vor allem das berühmte Gruppenbild der Syndici der Tuchhändler, die sogenannten Staalmeesters (Amsterdam 1661/62), offenbaren zunächst als wesentlichen Zug einen geklärten Realismus.

Auf den Staalmeesters ist die alte Kraft der Unterordnung unter ein beherrschendes Zentrum kaum noch wirksam. Fast gleichwertig reihen sich die Figuren nebeneinander, und die getäfelte Rückwand, die der Bildebene parallel läuft und eine deutlich erkennbare scharfe Nische bildet, der vordere, in Untersicht gesehene Tisch mit hervorstoßender Kante, geben den engen Ausschnitt eines flachen Raumes. Farbig dagegen gelingt es Rembrandt, aus dem Braun des Hintergrundes, dem Dunkelrot der Tischdecke, die an der Seitenkante in einem helleren Rot zu einer schwachen Bilddominante sacht aufglüht, dem Schwarz der Gewänder, dem gelblichen Weiß der Halskragen und dem Goldbraun der überaus weich gemalten Gesichter eine volle, satte Harmonie herzustellen. Die Köpfe, die einen Zug von Freundlichkeit und Güte mitbekommen haben, sind bei aller Schlichtheit von so überzeugender Kraft, daß sie, wie das Zeugnis des Malers Israels lehrt, manchen modernen Menschen lebelang nicht losgelassen haben. Einzelbildnisse von solchem, durch tiefleuchtende Farbe und Ausdruckskraft des Gesichts gemilderten Realismus sind: das Bildnis einer alten Dame (London, Lady Wantage 1661), das noch einmal in größerem Format ausgeführt wird (London). Über dem mächtigen Mühlsteinkragen trägt ein eingeschrumpfter Hals den rührend kleinen Kopf, der rotbraun, wenig pastos gemalt ist. Im Pelzbesatz des Kleides zeigt Rembrandt, wie sehr er jetzt die Feinmalerei verachtet. Weicher ineinandergemalt ist das Gegenstück zu diesem Bilde, der Bürgermeister (London), mit warmbrauner, doch etwas müde ins Grau spielender Gesamtfärbung und grünlichen Hellgelbflecken in dem ebenfalls kleinen Kopf und dem Halstuch. Die Geraden von Lehnstuhl und Stab gleichen sich dem Bildviereck an. Weiterhin die Bildnisse von jüngeren Männern (Vanas, Graf Wachtmeister, Pittsburg-Charles M. Schwab, Berlin-L. Koppel, Petersburg, 1666, London-Otto Beit 1667), das Bildnis einer jungen lächelnden Frau (London 1666) mit abgezirkelten Kurven. Von den spätesten Bildern aus seiner Familie kommen zu Magdalene van Loo (Kolmar), das sich an Lionardos Dame mit dem Wieselchen anschließt, die groß wirkenden Bildnisse des Sohnes Titus und seiner Frau (Petersburg, Fürst Yussupoff), von denen besonders das Frauenbildnis mit der scharf abschneidenden Wagerechten ihres hellen Kragens wie so manch anderes Bildnis der späteren Zeit an Frans Hals erinnert. Auch von den Selbstbildnissen sind die Fassungen Rossie Priory-Earl of Kinnaird 1661, London-Lord Iveagh, Florenz, Wien und selbst das letzte in Grittleton House-Sir Audley W. Neeld 1669 von einem verinnerlichten Realismus, so daß die Ähnlichkeit mit dem wirklichen Antlitz Rembrandts stärker ist als zu irgendeiner anderen Epoche seines Schaffens.

Mit diesem Realismus, den eine von der Materie abhängige Zeit gern auf den Zwang des Auftrags schieben möchte, scheint die bis zum Mystischen sich vertiefende Innerlichkeit auf dem gleichzeitig mit den Staalmeesters entstehenden Riesenwerk, dem Verschwörungsmahl des Claudius Civilis (Stockholm) und den halbfigurigen, meist porträtartigen Historienbildern in Widerspruch zu stehen. Aber der Widerspruch ist nur scheinbar. Die Reihe dieser Schöpfungen, von den porträtartigen der Homer (Haag 1663), die Lukretia (New York, M. C. D. Borden 1664), das lachende Selbstbildnis (Farbtafel X), das Doppelbildnis von Titus und Magdalene van Loo als sog. Judenbraut (Abb. 134), das Familienbild (Braunschweig), von den biblischen Gemälden Pilatus sich die Hände waschend (New York, B. Altmann), Mardachai vor Esther und Ahasver (Bukarest), David vor Saul (Haag) und Hamann in Ungnade (Petersburg) lassen auffälliger als jemals die von der unteren Bildkante scharf begrenzte Halbfigur innerhalb einer einfachen, frei symmetrischen oder überkreuz geführten Körperordnung auftreten. Wie schon bei Rubens und Frans Hals (S. 49, 132f.) dargelegt wurde, liegt darin ein Sichunterwerfen unter die Zufälligkeit eines verengten Wirklichkeitsausschnitts, die deutlicher noch in der Bildform sich auswirkt. Rembrandt zwingt jetzt nicht mehr die Konturen zusammengehöriger Farbkomplexe kurvig zusammen, er läßt sie annähernd senkrecht auf den unteren Bildrahmen prallen. Auch innerhalb der Fläche gewinnen Wagerechte und Senkrechte, die sich dem Zwang des Rahmengerüstes angleichen, an Gewicht. So durchschneidet z. B. auf dem Claudiusmahl, von dem nur ein mittleres (über 3 m breites) Teilstück erhalten ist, die helle Wagerechte des Tisches das Bild stark in zwei Hälften. Ebenso läßt die Veränderung des Farbenauftrags die passivere Haltung des Meisters zur Welt erkennen. Er verwendet jetzt fast ausschließlich Harzfarben, die er in der Art des Impressionismus sehr pastos, oft mit dem Spachtel auf die Leinwand trägt, ohne den einzelnen Pinselstrich zu vertreiben. So ist z. B. das Untergewand des Saul mit grünlich gelben Farben breit und derb hin-



gestrichen oder noch auffälliger der rote Rock der Frau auf der Braunschweiger Familie behandelt, wo man, dicht vor das Bild tretend, dezimeterweit nichts als die Spachtelung roter Farbe von großem sinnlichem Reiz erkennt. Wie der prononzierte Pinselstrich kleine Elemente individualistisch voneinander trennt, rücken die Figuren auseinander, wie der breite Auftrag kleine scharfe Überschneidungen hervorruft, wird die Halbfigur vom Rahmen durchschnitten; im kleinen wie im großen läßt die idealistische Angleichung, Unterordnung und Zusammenfassung nach. Aber der Impressionismus des Pinselhiebs ist nur gradlich, besonders etwa im Vergleich zu Frans Hals nur als ein an Stärke gewinnender Bestandteil zu verstehen. In dem Homer sind die Farben so einheitlich nicht nach dem aufdringlichen Rot, sondern einem feinen Gelb gezogen, gipfelnd in dem über die Schulter fließenden Goldstrom (ähnlich Farbtafel X), daß in dieser weichen Harmonie das Absetzen der Pinselstriche kaum auffällt. Dann arbeitet Rembrandt auch niemals mit einer einzigen Lokalfarbe — am kühnsten läßt er noch das Rot vordringen —, sondern erreicht durch eine komplizierte Technik des Spachtelns, Auskratzens, Schmierens, Wischens und vielfachen Lasierens, die einzelne Stellen der Bildfläche in ihrem unerhörten Nuancenreichtum gewissen Naturbildungen wie Baumborke, Muscheln, Bernstein, Marmor vergleichbar macht, daß durch alle Farben, auch durch die hellen Lichtpartien als Grundton ein unbestimmtes Dunkel dringt. So finden sich auf dem erwähnten gelbgrünen Untergewand des Saul viel braune und schwärzliche Körnchen, und auf der Braunschweiger Familie wächst in den Köpfen der Kinder, ihnen einen greisenhaften Zug gebend, und zum Teil in ihren Kleidchen das Schwarz hindurch. Die Farben werden zum Gleichnis für die Aufgabe der individuellen Freiheit und Ergebung in das Schicksal. Aber Rembrandt vermag auch jetzt noch die verlorenen Klänge nur durch Zufall möglich erscheinender Farbwirkungen zu sammeln und zu subordinieren, wie die Judenbraut am klarsten beweist. Hier taucht aus dem nicht zu bezeichnenden grünlich-braunen Teppich, obgleich ein Ausblick auf Baum und Himmel dargestellt ist, der bräunliche Fleischton der Gesichter, ein millimeterhoch gespachtelter Fleck von Grünlichgelb in dem weiten Ärmel des Mannes, ein mittlerer dunkelrot leuchtender Fleck im Gewand der Frau weich hervor, und diese Hellkomplexe schließen sich annähernd zu einem schrägen Oval zusammen. Der Dunkelton schluckt schon den unteren Teil des Mantels der männlichen Gestalt auf, ein sicheres Zeichen, wie Rembrandt durch die Farbe der Ausschnitthaftigkeit der Halbfiguren zu begegnen sucht. Der im Gestaltlosen sich verlierende Blick, der auf den späten Werken oft wiederkehrt und im Saul bis zum Drohenden gesteigert ist, bestimmt auch den seelischen Ausdruck dieses schönen Bildes. Das Verhältnis der beiden Figuren zueinander läßt auf das Verhältnis des spätesten Rembrandt zur Welt schließen. Die Isolierung des Einzelmenschen ist in dieser handlungslosen Zweiheit nicht aufgehoben, nur demütig liebend, umtastend, sucht ein Mensch den anderen, verbunden mit ihm durch ein fortan gemeinsam zu tragendes Schicksal, aber nicht wagend, ihn zu ergreifen. Es ist das Letzte, was Rembrandt als Gestalter eines von fatalistischem Impressionismus und rationalem Klassizismus leise bedrängten Barock auszusprechen vermochte. Man deute es nicht falsch, wenn ich sowohl für die Judenbraut als auch die Braunschweiger Familie zwei venetianische Bilder als mutmaßliche Vorbilder Rembrandts zu nennen mich erkühne, für das Familienbild Tizians Allegorie des Alfons d'Avalos (Paris), für die Judenbraut Paris Bordones Vertumnus und Pomona (Paris). Was Rembrandt an dem letzteren Bilde frappieren mußte, ist das wehmütig stille, leidende, liebende Zueinanderneigen zweier Menschen, Töne, die Rembrandt nun weiter ausgestaltete, wobei bemerkenswert eine gewisse Umstellung der Hände erscheint, die bei ihm klassizistischer in einer Vordergrundfläche bleiben, statt sich der von ihm selbst früher so stark bevorzugten sphärischen Ebene bei Bordone einzu-

passen. Das Nennen der italienischen Bilder soll nur daran erinnern, daß Rembrandt sich auch jetzt nicht in mystischem inneren Schauen verliert, sondern an die klassische Tradition anzuknüpfen strebt. Wenn die Halbfigurenbilder in den letzten Jahren auch im Vordergrund stehen, so entzieht sich Rembrandts stets noch schöpferisch ausweitender Geist der einseitigen Klassifizierung. Die Geißelung Christi (Darmstadt 1668), die allerdings auf eine frühere Fassung zurückgeht, dann das großformatige Bild der Rückkehr des verlorenen Sohnes (Petersburg H. 2, 62, Br. 2, 05) sind mehrfigurige Kompositionen mit ganzen Figuren, die sich beide stark voneinander unterscheiden. Während die schlanke Gestalt des gefesselten nackten Christus die Mittelachse des Bildes hält, wird in der Rückkehr des verlorenen Sohnes die Hauptgruppe ganz auf die eine Seite verlegt. Der kniende Sohn und der hinter ihm vorgeneigt stehende Vater, der gütig und verzeihend die Hände auf die Schultern des Sohnes legt, verschmelzen als Frontal- und Rückenfigur fast zu einer einzigen Vertikalgestalt — sehr bezeichnend für das Entweder-Oder des spätesten Rembrandt —, während auf der anderen Bildhälfte in schroffer rechtwinkliger Drehung und umgekehrter Reihenfolge zunächst eine stehende, hinter ihr eine sitzende Profilfigur der Hauptszene zuschauen. Den Endpunkt der so entstehenden kurzen Raumgasse, die die wichtige Mitte des Bildes leer läßt, bezeichnet ein zum Beschauer sich wendendes Gesicht. Die ungleiche Helldunkelverteilung der Frühwerke ist also auch jetzt noch vorhanden, die Gegensätzlichkeit hat sich verschärft, das umschließende Raumgefüge ist durchbrochen, aber dafür eine erschütternde Größe in der Bildung der Menschengestalt, ihrer Miene und Geste gewonnen.

Eine tiefe und echte Sympathie verbindet das nachgoethische 19. und beginnende 20. Jahrhundert mit Rembrandt. Kein Künstler behauptet so unumstritten das Ansehen eines aus tiefstem Innern heraus Schöpfenden und Schaffenden. Keinem sind von Gelehrten und Dilettanten so innige und warm empfundene Worte gewidmet worden, die oft in dem Gefühl des Unvermögens, den Wert des Mannes kritisch auszuschöpfen, in dichterische Einfühlung übergegangen sind. Er wird so im Kerne als wahr seinem eigenen Selbst gegenüber, als ethisch und verantwortungsbewußt empfunden, daß man ihn zum Symbol einer Erneuerung der deutschen Kultur hat machen können, obwohl er so unglücklich im Leben war und sich vom engen moralischen Standpunkte aus Einwände genug gegen seine Lebensführung erheben lassen. Wie ist diese Sympathie möglich? Sicher muß sie auf einer inneren Verwandtschaft beruhen, die aufzudecken von größter Wichtigkeit ist. Zunächst fand das 19. Jahrh. die psychologische Vertiefung bei Rembrandt, der von der theatralischen Charakteristik des reuezerknirschten Judas bis zur ruhigen Gruppe des Verzeihung erlangenden verlorenen Sohnes sich der Darstellung des Seelischen gewidmet hatte. Mit der Innerlichkeit verband der Barockmeister einen anderen Zug, der dem vorwiegend materialistischen Zeitalter durchaus verwandt war, den Realismus. Rembrandt verbarg es kaum jemals, auch bei den Nacktdarstellungen nicht, daß die Modelle aus seiner holländischen Umgebung stammten und oft genug hat er das kleinbürgerliche Milieu mit dargestellt. Seine Handzeichnungen mit Feder, Pinsel und Kreide, die nur zum Teil Entwürfe und Kompositionen sind, zeigen, daß er in seinen mühelosen, flüchtig-flüssigen Strichen die Natur mit der Sicherheit eines photographischen Apparates abzuschreiben verstand (z. B. die Westerkerck). Solche haarscharfe Genauigkeit liegt auch den noch so weich gemalten Porträts zugrunde. Weiter aber, und damit kommen wir zu den tieferen und geheimen Gründen der Sympathie, war Rembrandts Innerlichkeit derart, daß er mehr und mehr als höchste Tugend und letzte Weisheit die schicksalsergebene Demut feierte, und war sein Realismus derart, daß er einem Hang zum Charakteristischen, ja ausgesprochen Häßlichen weitgehend nachgab. Wie oft sind nicht seine Engel, seine Heiligen, seine Bildnisse gewöhnlich und deformiert, sind nicht seine Greise arme, mitleiderzwingende Ge-



Abb. 134. Rembrandt, Die Judenbraut. Amsterdam

schöpfe, auch wenn er den Prunk eines Bernsteinstromes über ihre schwachen Schultern gießt! Bei Rembrandt gab es nicht oder schien es nicht das hohe Selbstbewußtsein und die freie Überlegenheit des Geistes zu geben, die nach Oberflächlichkeit und Pose aussah und die Erscheinungen des Barock im allgemeinen anrüchig machte (vgl. S. 55). Er teilte mit der neuen Zeit die Vorliebe für das Armselige, Beklagenswerte, Niedrige. Seine Sucht nach der inneren Erschütterung konnte bis zur grenzenlosen Ausschweifung werden, wenn er, etwa in der Petersburger Kreuzesabnahme, die Verbindung von furchtbarstem Leid und härtestem Realismus, die namenlose Qual, den entsetzlichen Unsinn des Lebens mit der ganzen Kraft seiner Seele auskostete. Rembrandts Realismus neigte sich stark zu einem Pessimismus, der der Grundstimmung des 19. Jahrhunderts entsprach, und deshalb instinktiv als geistesverwandt an sich gerissen wurde. Dieses ist vom Stofflichen aus gesagt. Daß auch die Form, das ständige Hindurchwachsen des Dunkeltons, als Pessimismus zu deuten ist, wurde hervorgehoben. Jenes berühmte Helldunkel, in dem jede feste Grenze sich auflöste, waren dem 19. Jahrhundert als Unklarheit oder als Freiheit und Ungebundenheit, wie der holländische Nachfahre Rembrandts, Joseph Israels, sich ausdrückte, verständlich. Für die Gegenwart aber wurden besonders die letzten Werke wegen ihrer Verbindung von mystischer Innerlichkeit mit relativem Impressionismus der Formgebung bedeutsam.

Was die neue Zeit aber in der Kunst Rembrandts zu sehen oder doch zu deuten nicht imstande war, das ist das 17. Jahrhundert in Rembrandt, der Barock, dem Rembrandt zuzurechnen man

jetzt noch unschlüssig ist. Vermißt man die Prunkhaftigkeit des Barock bei Rembrandt? Um diesen Prunk zu erkennen braucht nicht an die kostbaren Geschmeide und Stoffe erinnert zu werden, mit denen Rembrandt seine Modelle so oft ausstattete und deren Sammeln das Verhängnis seines privaten Lebens beschleunigt hatte. Was ist denn der goldne Ton, den Rembrandt durch komplizierte technische Kunstgriffe zur höchsten, noch heute unvermindert anhaltenden Leuchtkraft steigerte anderes als Barockprunk? Es liegt eine immense Sinnlichkeit in dem Erzeugen dieses schimmernden, glühenden, in dem Überreichtum harmonischer Schattierungen berückenden goldgrünbraunen Tones, dieses unbeschreiblichen Farbteppichs, den des Meisters schöpferische Kraft vergeistigend zugleich zu einem beseelten Gewebe gestaltete. Mit einem Schlage aber erhellt das barocke Wesen des Meisters, wenn man seine Bildform als Analogon seiner Weltgestaltung deutet. Die Sammlung der Helligkeit auf die Bildmitte, das stufenförmige Dunklerwerden, dem alle Lokalfarben untergeordnet werden, und schließlich der dunkle Ovalabschluß, sie entsprechen klar dem Geiste der Konzentration auf eine monarchische Spitze, der vielgliedrigen Unterordnung des absolutistischen Zeitalters. Sie stellen einen in sich fertigen Organismus her, in dem eine Zentralmonade wirkt und alle Teile dienende Funktion haben. So zieht auch in der Baukunst des Barock ein zentraler Raum die übrigen an sich heran, und die Hauptform wird das in sich geschlossene und doch zielstrebig gestreckte Oval. Der dunkle Ovalring auf den Gemälden Rembrandts, der das merkwürdigste Zeichen für die idealistische Durchformtheit und Abgeschlossenheit ist, ist zugleich Symbol dafür, daß das Weltbild ein objektives ist. Der Gegensatz von objektiv und subjektiv hebt sich überhaupt auf, wenn das ganze Universum aus Analogien und Entsprechungen besteht, wenn das Kleinste auf seine Weise das Ganze spiegelt, das Hier und Dort, das Nah und Fern in sinnvoller Harmonie steht. An die schöne Kasseler Landschaft Rembrandts sei erinnert, wo in achsialen Spiegelungen und Entsprechungen Ferne und Nähe zusammen webte. Unzählig wie die Abstufungen des Helldunkels sind die Abstufungen zwischen den Teilen des Universums, und wie die Farben, die Houbraken so schön die „befreundeten" nennt, untereinander ähnlich und verwandt sind, sind alle Dinge untereinander verwandt, analog, innerlichst befreundet. Auf den Radierungen Rembrandts besonders läßt sich erkennen, wie er mit feinen und feinsten Strichen, die die Platte fast zu dem feinen Korn des Schabens aufrauhen, in alle Poren des festen Körpers eindringt und die Wirklichkeit, um keine ungeistige Materie zurückzulassen, förmlich zerpulvert, wie er aber stets den infinitesimalen Reichtum der Abstufungen in straffer Gesamtordnung zusammenfaßt. Freilich sind auch gegensätzliche Elemente in der Kunst Rembrandts, in der des Barock überhaupt, vorhanden. Sie sind hier nicht geleugnet worden, indem auf das Dunkel der einen Bildecke und das Hell der gegenüberliegenden, das glühende Rot, dem ein totes Graugrün entspricht, das Positiv und Negativ der Bildhälften, die pastosen und glatten Flächenteile, die gradlinige Bildstruktur und eckig flache Raumaufteilung, die Motivdrehung im rechten Winkel, die Kontrastwirkungen im Stofflichen und anderes hingewiesen wurde. Radierungen und Zeichnungen haben durch die Gegensätzlichkeit zweier Bildhälften sogar oftmals den Anschein der Unfertigkeit erweckt. Dieses sind Momente, die den Ausdruck „offene Form" (Wölfflin) bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen, die aber nur dienende, untergeordnete Elemente innerhalb der größeren, der herrschenden Einheit sind. Daß diese Einheit, die das 19. Jahrhundert und die Gegenwart trotz der Liebe zu Rembrandt nicht anerkannte, unseren Augen wieder sichtbar wird — ähnlich wie bei van Dyck, zu dem wegen des Fehlens des rembrandtschen Realismus und Pessimismus der Zugang noch schwieriger erscheint —, mag als Gewähr für die Neugestaltung eines Weltbildes gelten, dem wesentliche Momente der Geschlossenheit des Barock innewohnen.



Was Rembrandt mit seinen holländischen Landsleuten gemeinsam hat und was ihn von diesen trennt, kann nach dem Ausgeführten nicht zweifelhaft sein. Er teilt mit ihnen im Gegenständlichen den Realismus in geringem Maße, und aus dem ergebenen Blick seiner späten Porträts spricht ein Fatalismus des Sichunterwerfens unter die Gegebenheiten des Lebens, der eine Voraussetzung der großen holländischen Wirklichkeitskunst ist. Auch der Klassizismus, der seit 1650, der Entstehungszeit des Amsterdamer Palais, in Holland die Führung gewinnt, wird aus der geradlinigeren Struktur der späteren Werke bei Rembrandt deutlich sichtbar. Selbst der Gegensatz der hellfarbenen Nüchternheit und Deutlichkeit seiner spitzig malenden Zeitgenossen zu seiner schweren Dunkelfarbe und seinem breiten Pinselstrich, ihrer leidenschaftslosen Objektivität zu seiner abgründigen Psychologie ist nicht absonderlich, ist ein Gegenpendelschlag, ein natürlicher, polarer Ausgleich. Was ihn von seinen Landsleuten trennt, ist die schöpferische Durchformung der Bildfläche bis in alle Winkel hinein, ist die Größe und Menschlichkeit, die ihn den seelisch ergriffenen Menschen als den würdigsten Gegenstand der Kunst wählen und einfach und groß gestalten ließ. Daß ihm diese Erhebung über seine Nation ohne Antastung eingeborenen Wesens gelungen ist, wird Rembrandt stets, auch wenn die Epoche der unbedingten Wertschätzung vorüber sein wird, unter die großen, wo nicht die größten schöpferischen Geister zählen lassen.

Rembrandt hat nicht in dem Sinne Schule gemacht wie Rubens oder van Dyck, obgleich er eine Menge von Schülern in seinem Atelier beschäftigte und heranbildete. Das kann aus verschiedenen Gründen nicht wundernehmen. Einmal war jene seltsame Mischung von fast märchenhaftem, orientalischem Lokalkolorit und stiller, eindringlicher Psychologie nur durch eine starke Kraft glaubhaft zu vereinigen und mußte in dem Augenblick wunderlich werden, wo das Äußerliche sich hervordrängte und die Psychologie übertrieben wurde. Dann war auch die komplizierte Technik des Lasierens und Firnissens nicht mit der Leichtigkeit zu handhaben wie etwa die Mittel des Rubens. Vor allem aber war in der Kunst Rembrandts ein viel zu großer Bestandteil von Realismus enthalten. Die Geraden herrschten in der Bildstruktur vor, die Figuren standen isoliert, ihre Haltung war verhältnismäßig steif und unbeweglich und der Farbe und dem Helldunkel kam die Aufgabe zu, die Gesamtharmonie herzustellen. Wenn nun die farbige Verschmelzung nicht gelang und der Dunkelton die Goldhaltigkeit verlor, so fiel das Ganze auseinander oder versank in Schwarz. Es war deshalb ein ganz richtiges Gefühl, das bei allen größeren Aufgaben, die zu vergeben waren, wie bei der Ausmalung des großen Amsterdamer Rathauses die Auftraggeber nach vlämisch geschulten Malern sich umschauen ließ. Hier unterstützten die Kurven das Zusammenspiel der Bildelemente, die Farben waren lichter, und das pathetische Gebaren historischer Helden wirkte innerhalb des Gesamtschwunges natürlicher und freier. Der Realismus und Individualismus, der Holland im Gegensatz zu Vlandern zu einem freien Bürgerstaat werden ließ, wirkt sich auch in dem Verhältnis des großen Meisters zu seiner Umgebung aus: es bleiben, wie aus der Sitten- und Landschaftsmalerei ersichtlich werden wird, eine stattliche Reihe von Individualitäten übrig, die sich zwar nicht ganz dem gewaltigen Eindruck der Rembrandtschen Kunst entziehen können, aber doch weitaus selbständiger sind als die kleineren Meister der vlämischen Schule.

Während der Leidener Zeit arbeitet Jan Lievens (1607—1674), der ebenfalls Schüler Lastmans war, mit Rembrandt zusammen, und seine Köpfe lassen sich kaum von denen Rembrandts unterscheiden. Dann aber wendet er sich nach Antwerpen und England, wo er die königliche Familie porträtiert haben soll, und gerät unter den Einfluß des Rubens und van Dyck. Seine Begegnung Marias mit Elisabeth (Paris), wo er rubensartige große Figuren bildet und starke Farben wie Blau, Silber, Rotgelb in der Maria und Tiefviolett im Gewande der Elisabeth gegenüberstellt, zeigt ihn auf der Mitte zwischen Rembrandt und Rubens. Näher bei Rembrandt steht sein bedeutendstes Werk Abraham und sein Sohn (Braunschweig) mit tiefer Farbe und voller Körperlichkeit der Figuren. Im Porträt nähert er sich van Dyck, doch drängt sich stets ein derber Zug seiner Natur hervor (vgl. Simson und Delila in Amsterdam). Auch verwendet er bisweilen landschaftliche Elemente wie in dem Londoner Porträt eines jungen Mannes, auf dem die glänzenden Ockerfarben des Umhanges eine eigentümliche, Rembrandt fremde Note durch den gewitterblauen Himmel und blaugrünen Waldhintergrund erhalten. Seine Landschaften (Berlin) sind von Brouwer beeinflußt, und auch hier wird Lievens zu einem interessanten Vermittler zwischen Vlandern und Holland. — Von anderen frühen Rembrandtnachfolgern sind nur wenige Werke bekannt, so von



Isaac de Jouderville (um 1612—um 1645; Bilder in Köln, Dublin), Cornelis Brouwer († 1681. Der ungetreue Knecht, Kassel 1634), Willem de Poorter (tätig um 1630/45), der Rembrandts Darstellung Christi kopierte (Dresden, daselbst noch zwei andere religiöse Gemälde), vor allen aber Gerard Dou, der als selbständiger Meister des Sittenbildes zu behandeln sein wird. Auch die ausgeführte Schulwiederholung der Rembrandtschen Bathsebaskizze von 1632 (Königsberg) trägt den Stil des Meisters aus der Zeit seiner Übersiedlung nach Amsterdam. Das stillebenhafte Beiwerk, das Rembrandt seinen Aposteln und Heiligen beizugeben pflegte, wird durch Meister wie David Bailly, Peter und Harmens Steenwijk, Pieter Potter und andere zu einer selbständigen Gattung ausgebildet. Das von Rembrandt her wirkende Übergewicht des Gedanklichen macht diese Stilleben, in denen selten Totenkopf und alte Pergamente fehlen, gern zu Allegorien der Vergänglichkeit.

In Amsterdam wird zuerst Jakob Adriaensz Backer (1608—1651), der vorher bei Lambert Jakobsz in Leeuwarden gelernt hatte, Rembrandts Schüler. Seine großen Porträts von schlichter Auffassung, starker räumlicher Wirkung und feinem, graulichen Dunkelton sind bisweilen mit Rembrandt zu verwechseln (London-Wallace Coll., Darmstadt, Dresden). Vorzüglich sind auch die Gruppenbilder der Regentinnen des Bürgerwaisenhauses in Amsterdam (1634) und das Schützenstück für das neue Rathaus (1642), die heute noch an ihrem ehemaligen Bestimmungsorte aufbewahrt werden. In den Mythologien, auf denen Backer volle Körper und derbe, gedunsene Gesichter gibt, schließt er sich an die vlämische Schule an, der auch sein kurviger Strich auf Zeichnungen verwandt ist. Z. B. erinnern das schlafende Mädchen und der Hirt an van Dyck, Cimon und Iphigenie an Rubens (beide Braunschweig). Dann findet sich in den Jahren etwa von 1633/35 eine Hauptgruppe von Schülern bei Rembrandt ein, zu deren bedeutendsten Govaert Flinck (1615—60) und Ferdinand Bol (1616—80) gehören. Beide malen eine Reihe von Historienbildern und arbeiten große Gemälde zum Schmuck des neuen Rathauses. Flinck erweist sich hier als der überlegenere, weil er mit dem Helldunkel die kurvige Assimilation der Farbfleckgrenzen verbindet, weil er die Figuren zwangloser bewegt und in Ovalkurve locker übereinanderbaut. Von Vlamen und Italienern lernend versteht er es sogar, die Luft mit Wolken und Engeln reich zu füllen. Bol dagegen kommt nicht von der Vertikalen der Gestalt los, die er überdies noch nach Möglichkeit im Verhältnis zum Raume zu verkleinern die Neigung hat, sodaß er trotz krampfhafter Steigerung ausdrucksvoller Gesten nicht Herr über die großen Flächen wird und leere Stücke die Gesamtkomposition auseinander fallen lassen. Bei beiden sind die Farben heute stark nachgedunkelt. Das Beste leisten beide Meister in Porträts und Gruppenbildern. Von Flinck sind die vier Vorsteher der Cluveniersdoelen (1642), die Kompagnie des Aelbert Bas (1645), vor allem das Schützenfest anläßlich des Friedens von Münster (1648, sämtliche Amsterdam) hervorzuheben. In dem Friedensfest gruppiert er die Figuren in freier Symmetrie und weiß durch geschickte Verteilung der Helligkeiten, durch kühne Auflichtung des dunkel bewölkten Himmels ein reiches, doch zusamuengefaßtes lebendiges Gesamtbild zu erzielen. Später gerät er unter den Einfluß des van der Helst. Seine bekanntesten biblischen Bilder nach Rembrandt befinden sich in Paris, Amsterdam 1638, München, Berlin. Von Ferdinand Bol sind die Regentenstücke im Amsterdamer Rathaus (1649) und Reichsmuseum (1657, 1668) zu erwähnen. Die Ruhe auf der Flucht (1644) und Jakobs Traum, letzteres mit reicher Farbe, gehören zu den guten Bildern der Rembrandtschule (beide Dresden, andere Schwerin, Paris, Oldenburg). Eine klassizistische Neigung zeigt sich stärker im Porträt, in dem für ihn wie für viele andere van Dyck allmählich bestimmend wird, so in dem Bildnis des Admiral de Ruyter (Amsterdam 1667 und Kopenhagen). Schon auf den 1650 gemalten Bildnissen des Roelof Meulenaer und seiner Frau (Amsterdam) fallen die glatt gemalten Gesichter etwas aus dem grüngrauen Grund heraus. Auf seinen Zeichnungen und Radierungen, die Rembrandt oft zum Verwechseln ähnlich sehen und erst der schärferen Betrachtung den einfacheren und ausdrucksloseren Strich zeigen, fehlt die Sicherheit der Auswägung von Hell und Dunkel. An Flinck und Bol schließen sich Gerrit Horst (um 1612—1652), von dem große Historienbilder (Berlin und Dublin) bekannt sind, und Jan Victors (um 1620— nach 1676) an. Victors malt Bildnisse und biblische Gegenstände (Amsterdam, Dresden, London), geht dann aber ganz in das kleinere Genre über, in welchen er stets derb und bunt bleibt. Ohne Rembrandts Schüler zu sein, kommen in dieser Zeit Claes Moyaert (S. 123) und noch mehr sein Schüler Salomon Koninck (1609—1656) unter den Einfluß Rembrandts, mit dessen Stil sie Elemente der Kunst Lastmans und anderer vlämischer Meister vermischen (über den Zusammenhang S. 94/7). Am Anfang der dreißiger Jahre muß auch Jakob Willemsz de Wet (um 1610—1697) in Rembrandts Atelier gewesen sein. Bei ihm tritt das landschaftliche Element stark hervor (Christus die Kinder segnend, Amsterdam). Auf dem Bilde Die Werke der Barmherzigkeit (Haarlem) werden die Figuren fast zur Staffage der Landschaft, die in ihrem Dreiecksaufbau, ihren rotbraunen Tönen mit mittlerer Auflichtung stark an Isaak van Ostade erinnert. Drei Landschaftsmaler seien hier angeschlossen, die von Rembrandt lernen. Roelant Roghman († 86/87), der nach Houbraken mit Rembrandt befreundet gewesen sein soll, behält als Schüler Seghers den bizarren Geist und den Aufbau der frühvlämischen Landschaftsmalerei bei und wirkt mit seinen



dunklen, warmbraunen Tönen und unruhig gespritzten Helligkeiten düster und schwer (Amsterdam, Paris, Kassel). Philips Koninck (1619—88), der Ende der dreißiger Jahre bei Rembrandt war, entfernt sich in seinen großen, panoramaartigen Flachlandschaften von dem Geiste seines Lehrers. Zwar haben seine Bilder eine warme braungrüne Gesamtfärbung und schöne, durch Sonnenlicht und Wolkenschatten motivierte Helldunkelwirkungen, aber die harte Überschneidung der Haupthorizontalen durch den Rahmen, ebenso die von der unteren Rahmenkante in die Fläche hineinstoßende Halbellipse, die in perspektivischer Wirkung allmählich zur Horizontalen wird, sind Rembrandt entgegengesetzt. Denn Rembrandt rundete die Bildfläche innerhalb der Bildkanten, um sie zusammenzufassen, elliptisch ab. Bisweilen verstellt Koninck eine Bildseite durch Bäume; auf einer Amsterdamer Landschaft entwickelt er ein mächtiges Gebüschmeer mit pastos aufgesetzten, spitzigen Blattkonturen (andere Landschaften in Berlin, Dresden, London, Frankfurt). Dann ist noch Lambert Doomer (1622/23—1700), der auch in Frankreich und Deutschland tätig war, besonders in seinen weichen, bisweilen verblasen wirkenden Zeichnungen von Rembrandt abhängig (Landschaft in Amsterdam).



Abb. 135. Nikolaus Maes, Alte Frau am Spinnrad. Amsterdam

Mitte der dreißiger Jahre war Gerbrant van den Eeckhout (1621—74), ein sehr geschickter Maler und Radierer, Lieblingsschüler Rembrandts. Mit zwanzig Jahren machte er sich selbständig und arbeitete in der Malweise Rembrandts, an der er aber nur im Porträtfach auch später durchaus festhielt. In seinen biblischen Bildern wie Christus und die Ehebrecherin (Amsterdam), Erweckung der Tochter Jairi und der Darstellung Christi (beide Berlin) vermag Eeckhout eine Anzahl von etwa sechs bis zwölf kleineren Figuren in einen Innenraum einzuschmelzen. In der Aufstellung der verhältnismäßig ruhig dastehenden Figuren berücksichtigt er die Tiefenwirkung, um derentwillen er eine geringe Aufsicht wählt und ein geraumes Stück des Bodens zeigt. Er erreicht eine schöne Helldunkelwirkung, doch zieht er seine Farben nicht nach dem warmen Rot, sondern bevorzugt zu den gelblichen Lichtern viel grauviolette und gelbliche Töne, auch kaltes Weiß. Indem Eeckhout den Menschen innerhalb seiner räumlichen Umgebung sieht, treibt es ihn seit den fünfziger Jahren mit wachsendem Realismus zum Genre, für das Terborch und Hooch seine Vorbilder werden (Kopenhagen, London); auch bettet er den Menschen staffageartig in dunkle Landschaft ein, z. B. in den badenden Männern vor einer Felswand (Amsterdam), ein Spitzweg des 17. Jahrhs. Überhaupt ergeben sich jetzt vielfach Verbindungslinien von Rembrandt zu den Genremalern. So steht der vielseitige Samuel van Hoogstraaten (1627—1678), der Anfang der vierziger Jahre zu Rembrandt kam, mit seinen flau und kalt gefärbten Gesellschaftsbildern, denen Fliesen und Säulen eine übertriebene Linienperspektive geben, etwa dem späten Hooch nahe. Nur in seinen Zeichnungen, von denen der Tod der Maria lange als ein Hauptblatt Rembrandts galt, bleibt er Rembrandt nahestehend. Wichtig ist er als Theoretiker durch sein Lehrgedicht „Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst“, Middelburg 1641, das Bemerkungen über zeitgenössische Künstler, sowie Theorie und Praxis der Malerei enthält.

Als Vorbild für Pieter de Hooch und Lehrer Vermeer van Delfts von großer Bedeutung für das Beste der holländischen Genremalerei, zugleich ein charakteristisches Beispiel für den Umschwung der Weltanschauung, der trotz der Ähnlichkeit mit rembrandtscher Malweise innerhalb der Umgebung Rembrandts sich vollzieht, ist Carel Fabritius (1614? bis 1654), der 1641 zusammen mit Hoogstraaten in die Werkstatt Rembrandts eintrat. Neben seinen Porträts zeigen ihn die bekannten und beliebten Werke, der Tobias mit seiner Frau (Innsbruck), der Torhüter (Schwerin 1654) und der Diestelfink (Haag 1654) als begabten und selbständigen Meister. Auf dem Torhüter setzt er mit ausgesprochenem Sinn für das Winkelhafte und Idyllische die Figur vor Architekturstücke, die durch den engen Ausblick chaotisch wirken. Der ganz zufällige Rahmenabschluß, der besonders auffällig in der Überschnei-



dung des Torreliefs zum Ausdruck kommt, beweist, wie sich Rembrandts Wille, den kleinsten Ausschnitt zum Ganzen zu formen, ins Gegenteil verkehrt hat. Ein kleines Teilstück der Welt, ein Winkelchen, wird als solches betont. Fabritius arbeitet sehr geschickt mit Licht- und Schattenwirkung, aber auch hier kehrt er die Ordnung Rembrandts um. Er arbeitet nicht die Helligkeit aus dem umschließenden Dunkel heraus, sondern setzt den beschatteten Körper gegen eine lichte Wand. Im Diestelfink wird die weißgelbe Helligkeit um das beleuchtete Vögelchen vom Rahmen abgeschnitten. Während Rembrandt in stufenförmiger Aufhellung sich auf die Bildmitte konzentrierte und durch den ovalen Dunkelrahmen das Bildganze im Kontrast zu den Rahmenecken in sich zusammenschloß, bekundet die formlose Hellfläche, die vom Rahmen überschnitten wird, die stärkste Dezentralisation. In der Weltanschauung des Bildschöpfers — das beweist diese Umgestaltung — bleibt das Einzelne ein Einzelnes, Ausgeschnittenes, Zusammenhangloses in der Welt. Ebenso stellt er auf seinen Porträts, die schon 1640 mit dem meisterhaften Abraham de Notte (Amsterdam) einsetzen, die Figuren gegen einen hellen Grund (Selbstbildnis in Rotterdam, andere Köpfe Haag-Hofstede de Groot). Doch scheint es, als ob auch diese Helldunkelordnung des Porträts auf ein außergewöhnliches Bild Rembrandts zurückgeht, einen lesenden Mann, von dem verschiedene Fassungen existieren (Marseille-Comte de Demandolx-Dedons 1645, Richmond-Cook u. a.), von denen man aber keines dem Meister selber zuzuschreiben sich getraut. Wie die Helldunkelordnung des Fabritius sind wahrscheinlich auch seine bezeugten „Perspektiven" für die Delfter Sittenmaler wichtig gewesen. Im Gegensatz zu Fabritius nimmt sein jüngerer Bruder Barent und Nikolaus Maes, die um 1650 in Rembrandts Atelier eintreten, die warme Farbskala Rembrandts mit dem tiefen Rot an. Barent Fabritius (tätig 1650—1672) steht in seinen biblischen und mythologischen Stoffen dem Eeckhout nahe, aber sowohl auf seinen Figurenszenen, unter denen ihm besonders auf der Londoner Geburt des Johannes der Zusammenklang von Rotbraun, Zinnober und Gelb gelingt (andere in London, Braunschweig 1653, Rotterdam, Turin), als auch auf seinen Porträts verwendet er tiefes Rot, auf dem Bild der Familie van der Helm (Amsterdam 1655) sogar in der Klarheit und Leuchtkraft der alten Niederländer. Seine Zeichnung ist einigermaßen grob und hölzern. Ebenso arbeitet Nikolaus Maes (1632—1693) mit der Palette des mittleren Rembrandt und stimmt vorzüglich Rot, Weißgelb und Schwarz zusammen. Nach einigen religiösen Gemälden (London, Budapest, Berlin) malt er in der Zeit von 1655—1660 eine Reihe von Genredarstellungen im Innenraum, wie z. B. die eingeschlafene Magd, die Lauscherin auf der Treppe (London und L.-Buckingham P.), Milchmädchen, Verkäuferinnen und ähnliches (die meisten und besten Bilder in Londoner Sammlungen), die ihm einen selbständigen Rang unter den holländischen Genremalern sichern. Vor allem gelingt ihm die Darstellung von alten Frauen bei einfacher häuslicher Beschäftigung, am Spinnrad (Abb. 135, noch ein ähnliches Amsterdam), beim Apfelschälen (Berlin) oder beim Lesen in der Bibel (Brüssel), in denen er einen intensiv leuchtenden Goldton aus der Dunkelheit herausarbeitet und durch geschickte Verteilung von sattem Rot eine warme Farbenharmonie erzielt, die zusammen mit einer starken, ohne Vordrängen der Linienperspektive erreichten Tiefenwirkung dem einfachen Gegenstand seelische Vertiefung gibt. In den sechziger Jahren erfolgt dann ein vollständiger Umschwung in dem Schaffen des Maes, der aber nicht nur durch die persönliche Entwicklung des Meisters bedingt ist, sondern der veränderten Zeitströmung entspringt. Er malt Porträts in vornehmer lässiger Haltung in der Art van Dycks, von dem ihn allerdings stets ein stark realistischer, echt holländischer Zug abrückt. Der Hintergrund dieser Bildnisse, die die Halbfigur bevorzugen, erstrahlt in abendlichen Rosafarben. Für die teils antikisierenden und schwungvoll drapierten Gewänder bevorzugt er gebrochene Farben wie Violett. Durch solche Zwischentöne schwächt er die reinen Lokalfarben Gelb und Rot ab und verbindet sie. Zum Teil sind diese Bildnisse, die sich in vielen Galerien Europas befinden, von vorzüglicher Technik (z. B. Brüssel, München), zum Teil werden sie schablonenhaft ausgeführt. Heute, wo man die Kunst van Dycks nicht würdigt, vermag man das Seelische, das in diesen Bildnissen mit ihrer Absicht auf eine freie edle Haltung in gewissem Grade sicher vorhanden ist, überhaupt nicht zu sehen. Maes ist eine typische Erscheinung für die zwingende Macht, die van Dyck als der früheste Verkünder des reifen Barock in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Holland gewinnt.

Noch einen Nachfolger scheint gerade die stille vertiefte Kunst des Rembrandt der fünfziger Jahre zu haben, den in seinen Lebensverhältnissen noch ganz unbekannten Willem Drost, wie das dunkle Bild Christus erscheint Magdalena als Gärtner (Kassel), die Bathseba (Abb. 136) und das Frauenbildnis (London-Wallace C.) beweisen. Das Pariser Bathsebabild malt er 1654 gleichzeitig mit Rembrandts Bathseba (Abb. 131), doch besitzt dieses Bild in der schöngeschlossenen Kurve der Arme unzweifelhaft eine nahe Verwandtschaft mit der Sibylle Rembrandts (Newport, Theodor Davis), das allgemein später angesetzt wird. Wenn es wirklich später ist, so hätte Drosts Persönlichkeit eine auf Rembrandt zurückwirkende Kraft besessen. Daß Drost einer anderen, späteren Zeit angehört als Rembrandt, ist schon an der Abbildung aus der weichen flüssigeren Art zu erkennen, vor allem aber an der Farbe, denn der Umhang ist im hellen Gelbgrün, das sich bis zum Weiß auflichtet, gemalt und setzt gegen den gelblichen Körper mit dem Karmin der Brustwarzen ab. Das Gesicht ist zwar in den bräunlich





Abb. 136. Willem Drost, Bathseba. Paris (1654)

rötlichen Schatten Rembrandts gehalten, erscheint aber nicht so versunken; es ist ansprechender und sinnlich reizvoller. Auch das Bildnis der Wallace C. zeigt einen starken sinnlichen Reiz ohne die seelische Vertiefung Rembrandts. — In der letzten Zeit Rembrandts, den sechziger Jahren, wurzelt Aert de Gelder (1645—1727), der alle technischen Mittel der Spätzeit seines Lehrmeisters wie z. B. das Hineinarbeiten mit dem Pinselstil in die noch weiche Farbmasse gewandt beherrscht. Er malt mit Vorliebe einige wenige Dreiviertel- oder Halbfiguren, die in ihren phantastischen Gewändern und Turbanen Personen des Alten Testaments vorstellen. Sie haben nicht die Schwere und Versunkenheit Rembrandts, sondern zeigen oft eine derbe Lebensfreude (z. B. Juda und Thamar, Wien-Akademie und die hl. Familie, Berlin). Obgleich er hinter den Figuren eine dunkle Hintergrundswand zieht, weiß er doch durch die Bewegung der Gliedmaßen eine starke räumliche Wirkung zu erzielen. Von Farben verwendet er besonders Olivgrün, Orange, Ziegelrot, alles in sprühender Auflockerung mit anscheinend ungemein leichter und sicherer Pinselführung (andere Bilder Prag, Rotterdam, Budapest, München). Aert de Gelder hat auch eine Reihe von Porträts geschaffen, die der fremdartige Aufputz bisweilen kaum als solche erkennen läßt, den Bürgermeister E. van Beveren (Haag-Sml. Hardenbroek 1685), einen Maler mit Modell vor der Staffelei (Frankfurt 1685), das Brustbild eines Mannes, der Rembrandts Hundertguldenblatt in der Hand hält, wahrscheinlich ein Selbstbildnis des Künstlers (Petersburg), das Ovalbildnis des Dordrechter Bildhauers Noteman (Dordrecht 1690) und schließlich das Gruppenbild des berühmten Leidener Arztes Boerhave mit Frau und Tochter (Voorst-Sml. Schimmelpeninck 1722). Auf ihnen tritt allmählich das stoffliche Interesse zurück, die Behandlung wird impressionistisch breit und die Figuren drängen aus dem Bildrahmen heraus. Nur auf dem Maler, wo die beiden Figuren zu beiden Seiten eines kleinen Tischchens symmetrisch im Profil sitzen und der Maler seinen Kopf lachend zum Beschauer kehrt, wirkt das Porträt auf der Staffelei raumschaffend, schließt zugleich formal die Hellflecke zu einem schrägen Parallelogramm zusammen. Aber Gelder bleibt nicht nur beim Figürlichen. Er weiß die Menschen auch zur Staffage von Landschaften zu verkleinern, die er mit dem ganzen phantastischen Reiz seiner Palette ausstattet (z. B. Landschaft mit Boas und Ruth, Berlin). Landschaftlich ist auch ein Teil des berühmten Passionszyklus von ca. 1715 gehalten, einstmals 22 etwa 70 cm hohe Bilder, von denen sich heute Stücke in Aschaffenburg und Amsterdam befinden.

Auch mehrere deutsche Künstler haben kürzere Zeit bei Rembrandt gearbeitet: Kneller, der den Stil Rembrandts schnell aufgibt, um van Dyck nachzufolgen, Ulrich Mayr, Jurian Ovens, der auch für das Rathaus arbeiten sollte, Paudiss und Michael Willman, der sich indessen auch viel stärker an van Dyck anschließt. Besonders aber haben Rembrandts Radierungen, unter ihnen an erster Stelle die großen Passionsstiche, auf die Künstler eingewirkt und sind schon zu Rembrandts Lebzeiten zahlreich kopiert worden. In Benedetto Castiglione (1616—1670) erwuchs Rembrandt ein italienischer Nachfolger der Radierung, in Deutschland sind seine Stiche besonders vom 18. Jahrh. verarbeitet worden. Die Radierkunst Rembrandts mit ihren feinen Strichen und der einfachen großen Verteilung der Hell- und Dunkelmassen ist in dieser Technik bis auf unsere Tage maßgebend geblieben.

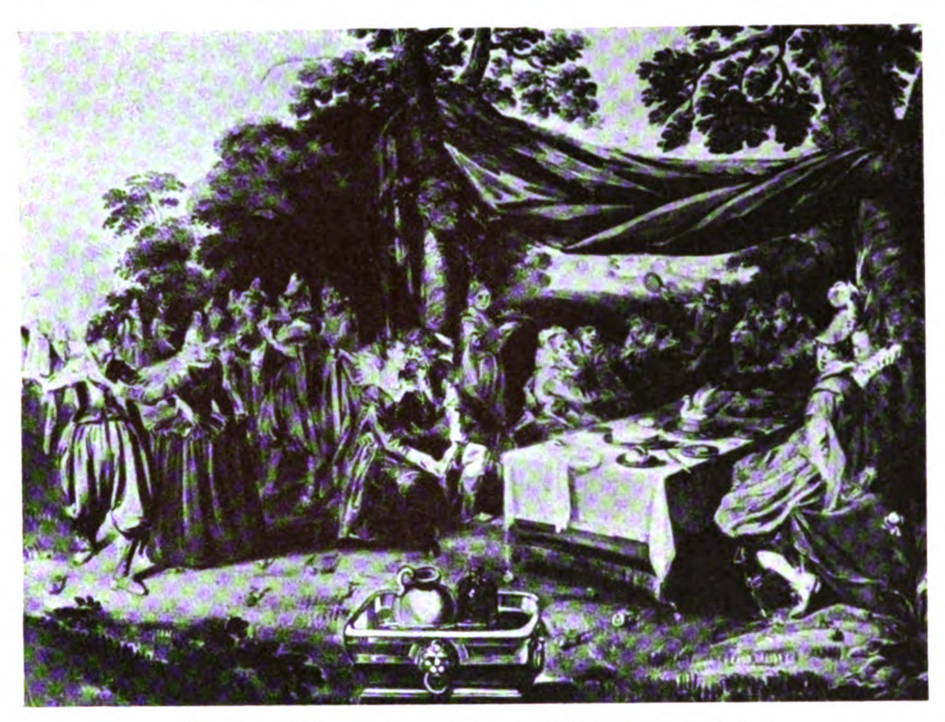


Abb. 137. Willem Buytewech, Gastmahl im Freien. Berlin

IV. Sittenbild

Gegen die Jahrhundertmitte, als Rembrandt sich von der Umwelt abzukehren und die Fühlung mit seinen Zeitgenossen mehr und mehr zu verlieren scheint, entrollt sich die übrige holländische Malerei als ein einzigartiges Schauspiel: Schier unübersehbare Heerscharen von Malern, in den einzelnen Städten zu Gilden mit festen Satzungen zusammengeschlossen, schildern auf kleinen Täfelchen mit sorgfältig verschmolzener Technik liebevoll und treu die Welt, in der sie leben. Sie führen die Glanzepoche der Klein- und Feinmalerei herauf, zu der auch bei dem jungen, dem Leidener Rembrandt Ansätze vorhanden waren. Zwar versuchen sie nicht mehr wie jene Maler in der Art des alten Brueghel einen Kosmos auf einer einzigen Tafel zu vereinigen. Sie teilen die Welt untereinander auf. Die einen malen das Leben und Treiben der Menschen in den verschiedenen sozialen Schichten, der Soldaten, der Bauern, der wohlhabenden bürgerlichen Kreise, die andern schildern die flache, baumreiche heimische Landschaft, andere setzen die altererbte Porträtmalerei weiter fort, andere geben die Tiere, die auf den fetten Wiesen weiden, andere Ansichten der sauberen Städte und Äußeres wie Inneres besonders hervorragender Gebäude, wieder andere Blumen und Früchte mit Gläsern und Delfter Porzellan. Es entwickelt sich ein ausgeprägtes Spezialistentum, das auf jedem Gebiet eine so hohe Leistung erzielt, wie sie nur durch dauernde Wiederholung eines und desselben Gegenstandes möglich ist. Aber zusammengesetzt ergeben diese Mosaikstücke ein Gesamtbild, in welchem sich keine Lücke findet. Man faßt diese Kleinkunst am besten als ein intimes Tagebuch auf, in dem alles Alltägliche zur Sprache kommt. In ihrer Gesamtheit gibt sie eine großartige und für alle späteren Zeiten leicht lesbare Urkunde von dem Leben eines kräftigen Volkes zu seiner besten Zeit.

Wenn aber wirklich der Inhalt dieser Malerei ein Lebensausdruck des Volkes ist, so muß schon beim Sittenbild, das von den vollständig gleichzeitig sich entwickelnden Bildgattungen zunächst behandelt sei, das Fehlen gewisser Züge ins Auge fallen. Wo bleibt bei den zahlreichen Soldatenstücken die Heldenhaftigkeit, mit der die Holländer das Joch der Fremdherrschaft abgeschüttelt hatten? Nicht daß sie hätten Schlachtenbilder malen sollen — es lebt auch nicht im allgemeinsten Sinne ein Funke von Heroismus in solchen Bildern, nichts von dem Römertum, mit dem der holländische Humanist sich voller Stolz gern vergleichen mochte. Die Bilder eines Codde und Duck lassen die Offiziere, aufgeputzt wie Gecken, selbstgefällig posieren, und wenn etwas ernst genommen wird, so sind es nicht einmal die Unbequemlichkeiten des vereinzelter geschilderten Lagerlebens, sondern die Vergnügungen mit Dirnen. Wo bleibt das Abbild des zähen Gewerbefleißes, die straffe, weitausschauende Zielbewußtheit, mit der das kleine Ländchen eine Weltherrschaft errang? Ostade zeigt ein ziemlich degeneriertes Bauerngeschlecht, Dou faßt seine Figuren leicht satirisch und gefallsüchtig auf, schärfer und brutaler schlägt der Witz eines Jan Steen zu, Terborch, Metsu, Vermeer und ähnliche Maler lassen feingeputzte Damen und Herren in eleganten Boudoirs musizieren und sich unterhalten. Und wie die Menschen, so zeigt auch das Milieu eine besondere und eigentümliche Auswahl. Für die Bauernmaler ist der beliebteste Schauplatz die Schenke, von der sich ein Ostade auch in seinen landschaftlichen Bildern nur wenige Schritte entfernt, für die Gesellschaftsmaler das Bordell, in dem besonders der vielleicht kultivierteste der Sittenmaler zu Hause ist, Terborch. Mit diesen Zügen muß man sich vor Augen halten, wie die Maler so ganz im Stofflichen aufgehen, wie sie die brüchig-knisternde Seide, den weichen, mit noch widerstandsloserem Pelz besetzten Flausch, die rosige Haut der Frauengesichter, die orientalischen Decken, die funkelnden Kristalle, Messinggeschirre und Bilderrahmen mit feinen Nerven nachfühlen und die Farben sorglich auf den Malgrund auftragen, um zu erkennen, daß in dem holländischen Volke weniger eine aktive geistige Kraft am Werke ist als ein stetig sich noch verfeinernder Sensualismus. Daß die schöpferische Kraft des Menschen nicht über die Umwelt herrscht, beweist schon der Umstand, daß auf den Bildern Umwelt und Mensch vollständig gleichwertig durchgebildet sind. Zum ersten Male nach Anfängen in der Spätantike, wo ebenfalls schon Sittenbild, Blumenstück, Architektur gesondert behandelt wurde, herrscht in der Kulturentwicklung des alten Europa die Sachlichkeit. Die Sachlichkeit des holländischen Malers nivelliert alles auf der Welt, sie stellt den Menschen auf die gleiche Stufe mit einem Blumentopf und einem Seidenkleid, sie tritt ihrer Natur gemäß hier — genau wie später im 19. Jahrh. — mit Spezialistentum auf, denn nun ist der einzelne Mensch gegenüber der Fülle der Außenwelt verloren. Wenn der Mensch nicht mehr geistig beherrschendes Zentrum ist, dann fällt das Lebens- und Weltganze auseinander und verwoben mit dem Winkel seiner Umwelt wird der Mensch dem künstlerisch formenden Menschen auch nur ein Ausschnitt aus der Natur wie ein Stück Landschaft und ein Gebäude. So bekundet die holländische Genremalerei schon in ihren allgemeinsten Merkmalen eine nüchterne und rationalistische Geistesart. Damit wird aber auch die hervorgehobene eigentümliche Neigung im Gegenständlichen verständlich. Freilich muß die Liebe ins Bordell flüchten und als faux pas am liebsten vertuschelt und unter der Maske des bürgerlichen Benehmens verborgen werden, daß man oft nicht weiß, handelt es sich um eine väterliche Ermahnung, wie Goethe fälschlich von dem Berliner Terborch (Abb. 142) annahm, oder einen Verführungsantrag; freilich muß hinter dem ausgelassenen Treiben des Jan Steen der Moralspruch stehen „Du siehst, wohin die Nachgibigkeit gegenüber der Sinnennatur führt" und sich das Sittenbild in ein Bild vorzugsweise der Unsitten verkehren. Denn der einseitig vorherrschenden Verstandestätigkeit muß sich die Sinnen- und Triebnatur als etwas der Vernunft Feind-



liches, Destruktives darstellen — eine uralte Kantische Lebens- und Moralauffassung. Die Sinne und Triebe zu veredeln und mit den anderen Kräften in harmonischen Einklang zu bringen vermag der Holländer nicht. Im Süden blühte zur gleichen Zeit das Kurtisanenwesen mit schwelgerischem Luxus weitaus mehr, aber man malte es nicht; stärker war die vergeistigende Kraft, die auf großen Altarbildern und riesigen Fresken den Menschen in idealer Gewandung oder edler Nacktheit sah und alle Sinnenlust zu einem voll ausströmenden Lebensenthusiasmus erhob. Im holländischen Sittenbild — im Sittenbild überhaupt — bleibt der Mensch im Bilde und so auch der Bildschöpfer eingespannt in bestimmte räumliche und historisch zeitliche Verhältnisse, das heißt also milieubedingt und -bestimmt. Damit ist der holländische Realismus in seiner Grundeinstellung charakterisiert als eine Unfähigkeit, die Welt schöpferisch zu durchformen, als ein Überwiegen der Unfreiheit, der Abhängigkeit von der Stofflichkeit, der Materie.

Andererseits liegen in diesem echt nordischen Realismus große positive Elemente. Denn nachdem einmal der engere menschliche Bezirk dieser Kunst abgegrenzt ist, kann nun kein Lob zu hoch sein für die Feinheit der Malerei, die reinlich sorgliche Art, den Takt und die Besonnenheit in allem. Hier spricht sich eine Selbstlosigkeit aus, die zu einer rührenden Liebe zu den Dingen geworden ist, eine Ehrfurcht und Andacht vor der Natur, die zu allen Zeiten ein hohes menschliches Interesse wird beanspruchen dürfen. So konnte gerade im 19. Jahrh. für manchen gequälten Geist „die Vorstellung dieser objektiven Ruhe bis zur höchsten Rührung steigen" (Schopenhauer und Grillparzer). Dann aber darf auch niemals vergessen werden, daß die großen, bereits geschilderten Bildformen, die Abrundung der Bildfläche, die Verteilung der Hell- und Dunkelmassen, die Einschmelzung schöner Lokalfarben in einen Gesamtton, alle diese Ausdrucksformen des barocken Jahrhunderts mehr oder weniger stark, gewöhnlich in verkleinerter, verzettelter Form bei den Kleinmeistern soweit durchschimmern, daß niemals von einem vollständigen Erliegen unter die Wirklichkeit die Rede sein kann, sondern ein gewisser, in jedem einzelnen Fall näher zu bestimmender Grad von schöpferischem Idealismus diese Malerei über die zusammenhanglose Nebeneinanderreihung der Bildelemente erhebt.

Schon während der zwanziger Jahre verbreiten sich Darstellungen geselliger Unterhaltungen, die von Venedig her über Vlandern durch Künstler wie Vinckeboons, van de Venne, Esaias van de Velde nach Holland gelangt waren, gleichzeitig ähnliche Schilderungen aus dem Soldatenleben, Wachtstuben- und Lagerszenen. In ihrer derbdreisten Auffassung des Gegenstandes wie in ihrer Bildstruktur gehören sie zu der Zeitströmung des triebhaften Sichauslebens, auf die beim halbfigurigen Sittenbild hingewiesen wurde, und damit in die Epoche des Frans Hals. So verfügt Willem Buytewech (um 1585— um 1625), der hauptsächlich durch seine flotten Zeichnungen modisch gekleideter Stutzer und seine auf Molyn und Goyen hinweisenden Landschaftsradierungen bekannt ist, in der Gesellschaft im Freien (Abb. 137) über die Keckheit und Frische des Hals und setzt, Naß in Naß malend, seine Braun- und etwas öligen Gelbtöne mit unvertriebenen Pinselstrichen auf. Bei ihm ist schon die typisch werdende Raumanordnung im Parallelogramm kenntlich, dessen Spitze auf die Mitte der vorderen Bildkante stößt (bezeichnet durch das Kühlgefäß), während die beiden vorderen Seiten stark markierte Raumgassen abgeben (andere Bilder in Rotterdam, Budapest, ehemals Wien-Sml. Castiglioni). Der erwähnte Gerritsz Pot (S. 125), dessen Porträts und Gruppenbilder ganz im Zeichen des Hals stehen und der daneben großfigurige Mythologieen malt, gehört mit einigen Stücken (Haag, London) zu den kleinfigurigen Gesellschaftsmalern. Hier lehnt er sich an den ausschließlich Konversationsstücke malenden Dirk Hals (geb. 1591 in Haarlem, gest. daselbst 1656) an. Das bekannte Gesellschaftsstück des Dirk in der Londoner Nationalgalerie (1626, andere frühe Werke in Amsterdam, Kopenhagen, Budapest-vom Rath) zeigt seine Abhängigkeit vom älteren Bruder, und zwar von dem hier abgebildeten Schützenstück (Abb. 111). Der Raum ist flach, die Figuren sind in einer sehr durchscheinenden Symmetrie angeordnet; es herrscht der fahrig-flüchtige Pinselstrich des Frans Hals und seine rationale Winkelbildung. Charakteristisch für die frühe Zeit des Gesellschaftsbildes überhaupt ist der Kontrast der diagonal geführten Figuren mit dem rechteckig aufgeteilten Hintergrund. Hintergrund und Boden sind gewöhnlich von einer grauen oder gelblichen Helligkeit, während die prächtigen Kleider der Figuren Flächenstücke von glänzenden Lokalfarben wie





Abb. 138. Anthonie Palamedes, Gesellschaft. Berlin, Sml. Hollitscher

Blaugrün, Rot- und Gelbtönen abgeben. Der Gegensatz von Mensch und Umgebung und der Mangel an Kraft des Zusammenschließens und Formens kommt in dieser Ordnung zum Ausdruck. Die Grundfarben bleiben jedoch eine Art von lederfarbenem Gelbbraun und Grau. Erwähnung verdient sein großes Gesellschaftsbild im Freien (Amsterdam) aus den dreißiger Jahren, das eine große Figurenmasse keilartig in den Raum hineinschiebt — eine von Palamedes und Codde gleich bevorzugte Anordnung, die mit dem durch Elsheimer vermittelten Diagonalschema und seiner kontinuierlich in die Tiefe führenden Raumdisposition zusammenhängt. Die Porträts, die Dirk wie alle Meister dieser Gruppe gemalt hat, stimmen den schieferfarbenen Fleck des Gewandes mit einem grüngrauen Grund zusammen. Dirk Hals steht nur auf einer geringen künstlerischen Höhe. Seine Auffassung des Gegenständlichen ist roh, die Farbengebung in dem Bestreben nach dem flotten Strich des Bruders oft schmuddlig und undelikat, besonders bedenklich sind die Verzeichnungen in der Verkürzung seiner Figuren, die er mit vorgestreckten Beinen und zurückgelehntem Oberkörper auf die Stühle hinlümmelt (solche Stücke im Londoner Kunsthandel). In seiner Spätzeit, als das Genre sich überlebt hat, weiß Dirk Hals nichts mehr zu sagen (Kopenhagen, Wien-L. Lilienfeld). Beachtlicher neben ihm steht Anthonie Palamedes (geb. um 1601 in Delft, gest. daselbst 1673), dessen Bruder Palamedes Reiterkämpfe und Lagerszenen malte. Mit Anthonie Palamedes ist die impressionistische Fahrigkeit und die gleichmäßige Berücksichtigung der lokalfarbenen Gewänder geschwunden. Auch ist die Behandlung des Gegenständlichen kultivierter geworden. Seine Bilder, besonders die der dreißiger Jahre, sind sorgfältig durchgezeichnet und die Farben fein vertrieben. Der Gesamtton siegt über die Lokalfarbe. Die Figuren stehen im luft- und lichterfüllten Innenraum, häufen sich aber auch auf einer Bildhälfte zusammen. Es bleibt auch die helle Farbe des Hintergrundes und Bodens, der von fahlem Gelb ist, während sich abgestufte Rots vom Rosa bis zum dunklen Karmin, und immer noch das glänzende Blaugrün sowie Schwarz dagegen absetzen (Amsterdam 1633, Haag 1632, Abb. 138). Seine Gesellschaft im Freien (Berlin, um 1630), die sich an ein ähnliches Bild des Esaias van de Velde anschließt (Berlin), zeigt gegenüber dem spitziger und härter zeichnenden Vorgänger eine grüngraue Tonigkeit, aus der an einer Bildseite die Offiziersgestalt mit wenig Gelb und Grün herausgearbeitet ist. Auch in seinen Soldatenszenen stimmt Palamedes die Figuren mit einer verhältnismäßig weiten Räumlichkeit zusammen. Ganz ausgezeichnet sind seine Porträts (Berlin, Brüssel 1650, Paris 1655). Das Berliner Knabenbildnis nutzt die braune Untermalung aus und gibt mit Graublau und Goldbraun eine weiche, schöne Farbenharmonie. Ähnlich geschickt malt Pieter Codde (geb. 1599/1600 in Amsterdam, gest. daselbst 1678) die gleichen Gegenstände. Er zeichnet seine Figuren wieder mehr und läßt sie bisweilen die Bildfläche beherrschen. Der Grundton seiner Bilder

ist ein kühles Grau. Seine Figuren sind in die Länge gezogene, breitschulterige Gestalten. Die Damen mit ihrer kurzen Taille und den schwer herabfallenden Seidengewändern, die vorzugsweise schwarz, violett, blau oder warmgrau gefärbt sind, wirken besonders plump. Ungewöhnlich lebhaft ist die Bewegung der Figuren auf dem Berliner Bild der Vorbereitung zum Karneval, das feines Grau und Blaßrot von einem schwarzen Grund abhebt und als lebhaftesten Akzent Schwarz neben Blaugrün in der Mittelfigur setzt. Eine organische Verbindung der Figuren fehlt. Sie stehen entweder isoliert oder häufen sich, wieder schräg in die Tiefe gruppiert, zu einem Klumpen, so die 11 Figuren auf der einen Seite der Tanzgesellschaft in der Wiener Akademiesammlung (1633) oder die 16 Menschen auf dem ähnlichen Haager Bilde (1636). Codde malte Porträts, von denen die kleinen Amsterdamer Ovalbildchen durch die Zusammenstellung von Schwarz und Blond wirken, vereinzelt auch geschichtliche (Midasurteil, Leipzig) und biblische Bilder (Anholt, Salm-Salm). Wahrscheinlich ein Schüler Coddes war der früh verstorbene Willem Cornelis Duyster (1598/99 in Amsterdam, gest. daselbst 1635). Nach seinem Hauptwerk, den Tricktrackspielern (London), stellt er die auf eine Bildseite gerückten Figuren in einzelnen flachen Raumschichten gegenüber. Leuchtende und klar auseinandergelegte Lokalfarben wie der dunkelrote Ärmel der Frau und das klargrüne Wams des gegenübersitzenden Mannes werden von grauen und graugelben Farben aufgewogen; die Weißfarben sind kalt. Schon hat die stillebenhafte Auffassung des Menschen Platz gegriffen. Auf der Kampfszene (London) ist der Meister nicht imstande, die Menschen in heftige Bewegung zu setzen. Hier stehen rote und silbergraue Töne gegen einen dunklen Grund, der auf manchen anderen Bildern fast schwarz wird (Berlin). Gelungen ist ihm die lässige und elegante Stellung des Offiziers (Haag) mit fein gemaltem gelben Koller vor graubraunem Hintergrund (zu vergleichen mit Hals' Studie eines Offiziers, London-Buckingham P., S. 142. Andere Bilder in Douai, Hamburg, Leipzig). Duyster soll auch Porträts gemalt haben. Noch weiter ist die stillebenhafte Auffassung bei Jakob Duck (geb. um 1600 in Utrecht, gest. zwischen 1656 und 60 im Haag) gediehen, der seine Soldaten in weite Räume verteilt und im Vordergrunde gern Fahnen und anderes Kriegsgerät aufbaut. Auch er malt seine Gesellschaftsstücke in braungrauen Tönen, aus denen die starken Farben fein gemalter Seidenkleider herausleuchten. Seine Figuren sind überlang, ihre Einordnung in den Raum oft perspektivisch falsch (Bilder in Berlin, Amsterdam, Weimar, Wien-Schönborn und Czernin, Gotha, Hamburg). Unter seinem Einfluß bildet sich Simon Kick (geb. 1603 in Delft, gest. 1652 in Amsterdam). Kick zeichnet jedoch solider, seine Farbe ist brauner, der Gesamteindruck cuypartig ruhig. Einwandfrei verteilt er seine Soldaten auf dem Berliner Stallinterieur üblicherweise schräg in den Raum oder stellt, wie das neuerworbene Berliner Bild zeigt, eine Figurengruppe vor ruhige, goldbraune Landschaft. Die impressionistische Epoche des Frans Hals ist vorüber, die warme Farbe und die Bildgeschlossenheit eines Rembrandt ist der mehr oder weniger hervortretende Ausdruck der Zeit geworden. — Noch auf den helleuchtend blonden religiösen Bildern, Bauernszenen und Stallinterieurs des Benjamin Gerritsz Cuyp (1612—1652), durchdringt sich aber die impressionistische Fahrigkeit mit dem Ton und der Bildform Rembrandts (Amsterdam, München, Berlin, Brüssel, Stockholm, Bordeaux).

Einer der frühesten Maler des Volkslebens entwickelt sich außerhalb des Umkreises Rembrandts, der aus Haarlem stammende Pieter van Laer (1582—1642). Er lebte 1623—1639 in Rom, wo er den im Zeichen der ideal schönen Kunst eines Domenichino, Guercino, Cortona, stehenden Italienern mit seiner langbeinigen und buckligen Gestalt als „Bamboccio“ und Maler der „Bambocciate“ wie eine Verkörperung alles dessen erscheinen mußte, was den Norden vom Süden trennte, der Sucht zum Grotesken, Mißgeformten, Farcehaften. Aber wenn ein Passeri in seinen Lebensbeschreibungen der römischen Künstler auch die Bildgegenstände Laers, das Volksleben auf den öffentlichen Plätzen, das Lärmen in Wirtshäusern und pöbelhafte Vergnügungen nicht mit der Würde der Malerei vereinbar fand, so erkannte er doch klar das Echte seines holländischen Realismus und verglich seine Gemälde treffend mit einem geöffneten Fenster, durch welches man alle Vorstellungen ohne die geringste Veränderung gewahr wird. Pieter van Laer hat mit seinen frisch beobachteten und meisterhaft gemalten Darstellungen (Florenz, Dresden, Kassel, Schwerin, München), in denen er allmählich die groß zusammenfassende Dreiecksordnung beherrscht und durch Figuren wie Architekturen eine gute Tiefenwirkung zu erzielen weiß, sowohl im Süden (Michelangelo Cerquozzi 1602—60) als auch im Norden einen weitreichenden Einfluß ausgeübt.

Ganz in die Epoche Rembrandts fällt dagegen mit braunem Einheitston und Einbettung der Figuren in den Raum, dessen Dunkelton zugleich die Flächenkomposition abrundet, der größte holländische Bauernmaler, Adriaen van Ostade.

Ostade wurde 1610 in Haarlem geboren, arbeitete 1627 mit Brouwer in der Werkstatt des Frans Hals, war in zweiter Ehe mit einer wohlhabenden Amsterdamer Bürgerstochter verheiratet und starb 1685 als angesehener Mann in seiner Vaterstadt. Über 900 Bilder, Hunderte von Zeichnungen und etwas bunten Aquarellen sowie 50 Radierungen sind von ihm erhalten. Er stellt die derben Belustigungen der Bauern dar, die in der Schenke



oder im häuslichen Kreise ihrem Trieb nach Essen und Trinken, Spiel und Tanz nachgehen. Seltener fesselt ihn das Treiben der Bauern auf der Dorfstraße vorm Wirtshause. Ganz vereinzelt nur kommen biblische Szenen wie die Verkündigung an die Hirten (Braunschweig) und die Anbetung (London, Otto Beit) vor. Den Bauerngesellschaften im Innenraum etwa die Wage halten jedoch Bilder einzelner Halbfiguren, die rauchende und trinkende Männer oder Typen der bürgerlichen Beschäftigung wie den Bäcker, Fischhändler, Arzt, Bader, Kaufmann und dergleichen vorstellen. Sie bleiben gleichfalls auf kleines Format beschränkt. — In den Frühwerken, die man etwa bis zur Mitte der dreißiger Jahre zählen kann, taucht Ostade, was das Gegenständliche seiner Malerei betrifft, ganz in jenem Strudel hemmungslosen Trieblebens unter, den sein älterer Mitschüler Brouwer mit aufgerührt hatte. Wie jener malt er bis zum Grotesken karikierte Gestalten, die flachen Mützen auf den Kopf gedrückt, daß gerade noch die blöden Augen, die dicken Nasen und klaffenden Münder hervorlugen. Grölend stampfen sie zu den Klängen des Dudelsacks mit plumpen Beinen den Boden (Wien-Liechtenstein, Kassel-Sml. Kay), raufen untereinander oder liebkosen sich mit alten Weibern auf ihre Art (München), und der angemessene Schauplatz dieser Belustigungen ist eine verwahrloste Scheune. Die Gestalten bewegen sich auf den frühen Werken im Verhältnis zu den späteren lebhaft, die Beine und Arme laden oft aus. Doch sind sie immer rundlich und plump gebildet, und niemals läuft der zuckende Energiestrom Brouwers durch ihren Körper. Die Stellungen sind des öfteren durch Brouwer beeinflußt (vgl. z. B. Abb. 88 und Ostade, Wien-Liechtenstein). Auch die Farbstimmung ähnt Brouwer, denn Ostade verwendet gleichfalls für die Kleider jene blassen Bleu- und Violettfarben und umgibt sie mit einer größeren, braunen Fläche. Dagegen sind als wichtige Unterschiede zu vermerken, daß die Pinselstriche verschmolzener sind und die Figuren sich nicht vor dem flachen, parallelgeschichteten Raum isolieren, sondern sich, indem sie geschickt schräg hintereinander geordnet werden, durchaus harmonisch in den Tiefenraum einfügen und mit ihm verschmelzen. Auch ihre Körperbewegungen bleiben nicht in einer Ebene, die der Bildebene parallel geht, sondern folgen dem schrägen Tiefenzuge oder nehmen als Gegenachse eine rechtwinklig dazu laufende Richtung auf. Formal geht der veränderten Raum-Körperkomposition die ausgibigere und rundlicher abgrenzende Umschlossenheit des zentralen Lichtkomplexes durch tiefes Braun parallel, wobei die Bildhälften verschieden mit Hell und Dunkel angefüllt werden. So werden z. B. auf dem Dresdener Frühbilde, wo eine Frau ihren Mann aus der Runde der zechenden Kumpane zerrt, diese Figuren hell aus der rechten dunklen Bildseite herausgeholt und als Ausgleich dafür zur Linken die Silhouette eines Bauern gegen helleren Hintergrund gestellt. Sehr klar wird die Flächen- und Raumordnung auf dem Münchener Bilde, auf dem ein Bauer eine Frau zu sich auf die Erde ziehen will. Die Figuren spannen sich in die Form eines dem Oval sich annähernden Parallelogramms ein, dessen Spitze auf der unteren Bildkante steht. Als Flächenstruktur wäre dies echt halsisch (vgl. Abb. 119a u. b). Bei Ostade verbindet sich jedoch hiermit das Einbeziehen der Tiefendimension. Die Beine der Frau, deren Füße die untere Spitze des Vierecks und den am weitesten vorne liegenden Punkt bezeichnen, bilden eine Tiefendiagonale, zu der

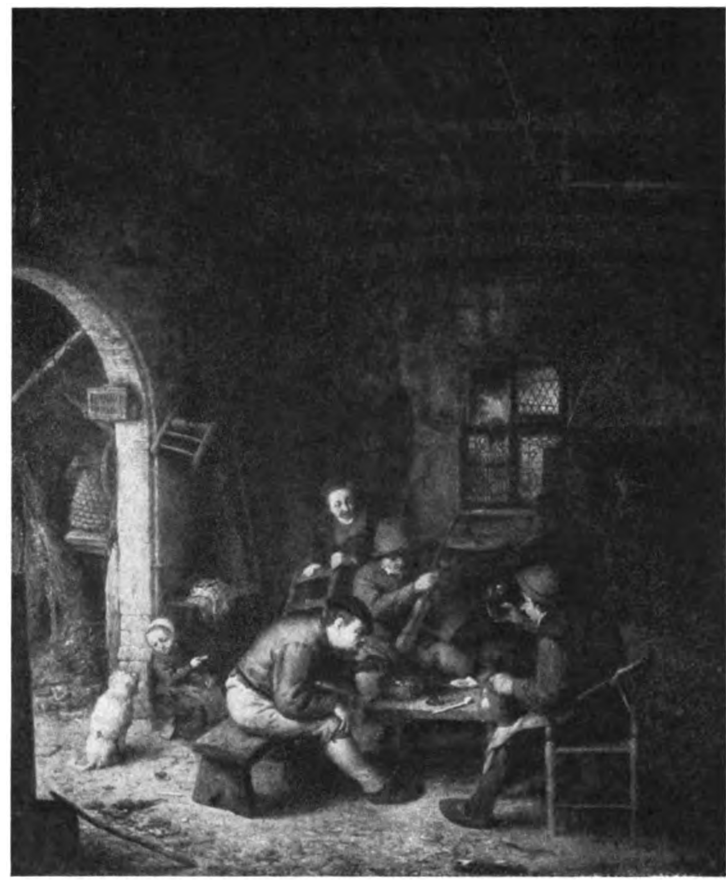


Abb. 139. Adriaen van Ostade, Bauernunterhaltung. Haag (1662)

die Beine des auf der Tonne sitzenden Bauern die Gegendiagonale ziehen, während die obere Spitze des Vierecks von einem rückwärts stehenden Bauern gehalten wird. Den Zügen der Figurenanordnung folgt das Gebälk der Hütte und hier und da verteilte Gegenstände, die, schon im Vordergrunde ausgestreut, oft zum Schlüssel für die Gesamtdisposition gemacht werden. Diese Struktur bleibt maßgebend, als Ostade mit Beginn der vierziger Jahre seine volle Eigenart entfaltet. Er verleiht jetzt den Braun- und Gelbtönen Tiefe und Leuchtkraft und verfeinert und bereichert die Übergänge zwischen Hell und Dunkel. Er wird nächst Rembrandt der größte Maler des Dunkelraums, den das Licht magisch verklärt, so daß das trostlose Gerümpel durch das farbige Ineinanderweben einen seelischen Ausdruck erhält (vgl. S. 164). Kein Werk Ostades übertrifft darin seine Hütte (Paris 1645, ein ähnliches Frankfurt), wo das Chromgelb des einfallenden Lichts in das leuchtende Rotbraun der gebrannten Siena übergeht und nach dem Fenster zu in grünlichen und bläulichen Tönen schattig verblaßt. Die Gesamtordnung ist wie bei Rembrandt; der Lichtkreis ist auf eine Bildfläche beschränkt, wägt sich mit der Dunkelhälfte aus, und das Dunkeloval faßt das Ganze ein. Fortan mäßigt Ostade das Gebaren seiner Bauern — eine Zeiterscheinung, die schon bei Teniers hervorgehoben wurde (S. 113) — und macht ihre klägliche Umgebung ein geringes anheimelnder. Die Verzerrung der Gesichter läßt nach, und Ostade bildet einen nunmehr stets wiederkehrenden Typ heraus, schmalschultrig, mit breitem Kopf und breiter Stirn, hochgeschwungenen Augenbrauen, die oft einen Zug von Blödigkeit hervorrufen, einer stark herausspringenden Hakennase und absonderlich kleinem, zurückgezogenem Kinn. Auch für Frauen und Kinder wird dieser Typ vorherrschend (Abb. 139/140). Mit den vierziger Jahren erweitert Ostade sein Malwerk auf die Darstellung von Bauerngeselligkeiten im Freien (Königsberg 1640, Kassel, Farbtafel XI, Petersburg). Das abgebildete Werk, auf dem der mächtige Goldfleck der Hütte wundervoll leuchtet und die lichten Lokalfarben der Figürchen fast verschwinden läßt, gibt eine außergewöhnlich tief sich erstreckende schräge Gasse. Die Komposition ändert sich übrigens auch auf den Freiraumdarstellungen nicht. Die Zeichnung Abb. 140, die in dem einigermaßen vorsichtigen, rundlichen Umreißen der Gesamtfigur und impressionistisch fahriger Belebung durch Punkte, kleine Striche und Häkchen ein charakteristisches Beispiel für die Handschrift des späteren Ostade gibt, zeigt im Grundriß der Figurenordnung wie der Gesamtaufteilung der Fläche das mit der Spitze herausstoßende und auf der Spitze stehende Viereck. Noch auffälliger fügen sich selbst auf einem so späten Bild wie der Kasseler Schenke (1676) die Figuren und die Flächen der Bänke und Stangen den Hauptdiagonalen ein. In den sechziger Jahren nimmt Ostade einen besonders erfolgreichen Aufschwung und schafft mit dem Alchymisten (London 1661), der Schule (Paris 1662), der Bauernunterhaltung (Abb. 139), dem Maler im Atelier (Dresden 1663), und ähnlichen Darstellungen (vorwiegend in Londoner Galerien) eine fortlaufende Reihe von Meisterwerken. Alle diese Bilder sind Interieurdarstellungen, aber nicht mehr auf das frühere glühende Rotbraun, sondern eine kühlere, nach Blaugrüngrau neigende Gesamtfärbung gestimmt. Zwar ist noch immer die alte Anordnung im Parallelogramm zu bemerken und oft wird, damit die rückwärts gestellte Figur nicht verdeckt wird, ein Kind oder ein Hund für die vordere Spitze gewählt (auf dem Heiratsantrag, Haag-Bredius überschneiden sich die in der Tiefenachse stehenden Frauen allerdings heftig). Alle Gegenstände im Raume fügen sich den Diagonalen ein, wie es besonders auffällig auf Radierungen der vierziger Jahre zu sehen war (die Familie 1647 und 1648). Auf dem abgebildeten Werk gleichen sich Tisch und Stuhl, die Balken der Decke und anderes der Horizontal-Vertikalstruktur des Rahmens an, und die Rückwand läuft der Bildfläche parallel. Die rationale Vereinfachung vom Zwang des Rahmens her durchbricht, dem klassizistischen Zuge der Zeit gemäß, die in sich geschlossene Ordnung. Überhaupt läßt in der ganz späten Zeit die Kraft Ostades zur einheitlichen Gesamtdisposition nach. Die Farben hellen sich auf, sie verlieren ihre Goldhaltigkeit und ergeben in ihrer Zusammenstellung von flachen rötlichen zu grauvioletten und grünlichen Tönen einen bunt wirkenden Wechsel. — Auf seinen Halbfigurenbildern (Amsterdam, Brüssel, Berlin) rahmt Ostade die Gestalt durch ein vorwiegend schräg gestelltes Fenster, das erst spät sich parallel zur Bildebene zu richten scheint, eine Laube oder auch nur durch Weingerank ein. Auf den Sinn dieser Anordnung, die sich in der gesamten Kleinmalerei außerordentlich verbreitet, wird bei Dou (S. 196) zurückzukommen sein, der sie ständig verwendet und an den sich Ostade, zumal bei der gelegentlichen Verwendung vom Effekt künstlicher Beleuchtung (Florenz), anschließt.

Die Verteilung der Figuren an den Ecken eines Parallelogramms, das schräggestellte Achsenkreuz der Raumkörperkomposition, das ein System Rembrandts in vereinfachter Weise schematisch wiederholt, ist dahin zu deuten, daß auch Ostade die gegenständlich oft auf so triviale Weise zusammengebrachten Figuren durch den Raum hin miteinander in Beziehung zu setzen und damit einen seelischen Zusammenhang zwischen den Menschen zu gestalten weiß. Desgleichen drückt das Lageverhältnis der umgebenden Körper, der Tische, Stühle, des Gebälks der Decke und des





Adriaen van Ostade, Bauernfest vor der Schenke (1649).
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, vormals Sammlung Wesendonck, Bonn.

Bodens, die sich wie von einem magnetischen Strom erfaßt nach den Hauptachsen stellen, es aus, daß Ostade die Harmonie zwischen dem Menschen und der Umwelt und damit der Welt überhaupt fühlt, und für ihn der seelische Strom, der die Menschen untereinander verbindet, nicht vor den unbeseelten Dingen Halt macht. Die Geschlossenheit, die durch die vier Pole zustande kommt, ist Abbild eines geschlossenen Weltbildes, dessen relative Objektivität durch das relative Übereinanderwachsen der Figuren — vorn Sitzfiguren, hinten Stehfigur — dokumentiert ist. Das gleiche sagt die Bildform aus, die Konzentration der Helligkeiten auf die Bildmitte bei gegensätzlichem Verteilen von Hell und Dunkel auf die Bildhälften und der Dunkelabschluß der Bildfläche. Aus alledem geht hervor, daß Ostade seine kleine Welt wirklich durchformt und seelisch durchdringt, und damit ist er in seinem Bezirk, den die alleinige Betrachtung des Gegenständlichen allzu eng und dürftig erscheinen lassen könnte (so das Urteil G. Waagens), anderen Künstlern wie z. B. Jan Steen trotz dessen geistreicher Einfälle über, eine im Vergleich zu Rembrandt kleine, aber doch charakteristische Verkörperung echt barocken Geistes.



Abb. 140. Adriaen van Ostade, Bauern vor der Schenke. Handzeichnung. Berlin, Bamberg u. Weigel

In der Kunst Adriaens wurzelt sein jüngerer Bruder Isack van Ostade (1621—1649), der sein kurzes Leben in Haarlem verbrachte. Er wäre seinen Werken nach auch zu den reinen Landschaftern, und zwar in die Nähe Wouwermans, zu stellen. Denn er berücksichtigt, dem Zuge der Zeit folgend, weitaus stärker das Landschaftliche und stellt das Leben und Treiben auf den Landstraßen dar, am liebsten den Halt von Fuhrwerken vor dem Wirtshause (Amsterdam, Paris, London-Buckingham P.), dann auch köstliche Winterlandschaften, gefrorene Flußläufe, auf denen zahlreiche Schlitten fahren und Eisläufer sich tummeln. Seltener malt er Interieurs, in denen er sich noch mehr an seinen Bruder anschließt (Paris, Leipzig). Von seinen Bildern, auf denen die Figuren vorherrschen, sind die Garnwinderin (Brüssel) und der Fiedler (London, Buckingham P.) hervorzuheben. Isack van Ostade lernt von seinem Bruder das kontinuierliche Hineinführen in die Tiefe, wie es auf unserer Farbtafel XI ersichtlich ist. Von ihm übernimmt er aber auch die Raum-Körperordnung in sich schneidenden Diagonalen, gemäß deren Zuge sich alle Dinge zurechtrücken und schieben. Auch bei ihm ist das flache, aus dem Bilde herausstoßende Viereck sichtbar, wenn er auch nicht den Zug zum objektiven Übereinanderordnen hat, sondern sich mehr der subjektiven Perspektive unterwirft und den Augenpunkt ganz tief legt. Die Silhouette von Bäumen und Häusern gleitet nun von einer Bildseite aus schräg herunter dem ganz auf die Gegenseite gerückten Fluchtpunkt zu. Die Bildstruktur wird von der Dreiecksteilung getragen (S. 122). Aus der Dunkelheit der nahen Gebäude werden größere helle Flecke herausgearbeitet, gegen das lichte Dreieck des Himmels dagegen fein silhouettierte dunklere Figürchen gestellt. Ein typisches Beispiel ist der Halt vor der Dorfschenke im Reichsmuseum (Abb. 141). Deutlich sondert sich auf diesem prächtigen, rotbraunen, sonnig durchleuchteten Stück die Bildfläche in das helle und dunkle Dreieck. Die Mitte wird durch einen Schimmel gehalten, der nicht nur Wouwermans Eigentümlichkeit ist. Er steht aber nicht bildparallel und im Gegensatz zu den schrägen Tiefenachsen, wie es bei Elsheimer und seinen Nachfolgern bei der mittleren Staffage der Fall war, sondern fügt sich der Raumgasse ein. Auch auf der Bodenfläche ist durch Hühner,



Abb. 141. Isack van Ostade, Halt vor der Schenke. Amsterdam

Hunde und andere Dinge das schräge, mit der Spitze herausstoßende Parallelogramm abgesteckt. Auf der erwähnten Garnwinderin geben ein paar kleine Zweige im Vordergrunde sowie die Spindel die Raumdiagonalen an. Wenn auch die Landschaften sich bis ins Unabsehbare dehnen, die Anordnung der Staffage geschieht in den Diagonalen, wobei oft ein helles Gefährt gegen ein entfernteres dunkleres ausgespielt wird (Petersburg, Antwerpen), sodaß in den steten Zickzacklinien und Entsprechungen der unendlich erscheinende Raum organisiert ist — dem barocken Weltgefühl entsprechend, das wohl den Zug in die Ferne hat, aber das Bewußtsein der Entsprechung und Analogie alles Seienden niemals verliert und damit auch den unendlich erscheinenden Raum zu durchformen und beherrschen strebt. Die Poesie des Winters weiß Ostade in zahlreichen Stücken mit verblasen wirkenden weinrötlichen und bläulichen oder grünlichgelben Farben auszudrücken (Dresden, Frankfurt, Berlin), während andere (London, München) in ihrem einförmigen Graubraun bei glatter Malweise etwas an einen Öldruck gemahnen. Auf dem abgebildeten Amsterdamer Bilde hebt sich die Staffage in kräftigen Lokalfarben heraus. Gewöhnlich aber bettet Isack, indem er die Farbflecke einander angleicht und ungewiß und rundlich konturiert, die vielfältigen Einzeldinge, auch die Menschen, innig in die Landschaft ein. Er formt seine kleine, anheimelnde Welt zu einem beziehungsreichen, in sich beschlossenen Ganzen, sodaß über den hohen Stimmungsreiz hinaus aus seinen Bildern deutlich der Einheitswille des Jahrhunderts spricht. Auch seine lavierten Zeichnungen, auf denen die plumpen Menschen im Vordergrunde etwas schärfer umrissen sind, Gebäude und Bäume aber aus flüchtig hingekritzelten kleinen Wellenlinien und ineinander verschlungenen, niemals gleichförmigen Halbkreisen zusammengeschrieben werden, zeigen dieses Ineinanderweben reizvoll bis zum Phantastischen bei sorgfältigster, bildmäßiger Aufteilung der Fläche.

Wie Adriaen van Ostade selbst offenbaren die Künstler seiner Umgebung die allerengste Verbindung mit der vlämischen Kleinmalerei, mit Teniers und Brouwer vor allen. Dieselben karikierten Gestalten im unwirtlichen Raume oder vor der Bauernhütte kehren wieder, dieselben lichten Lokalfarben in den Kleidern der Figürchen und das unreinliche Braun im Hintergrunde. So schwenkt Jan Miense Molenaer (geb. zwischen 1600 und 1610, gest. 1668), der noch in einem großfigurigen Bilde von 1628 (Worms, von Heyl) seine Herkunft von Frans Hals dokumentiert, mit den Halb- und Dreiviertelfiguren der fünf Sinne (Haag) ganz in die Richtung Brouwers ein,

allerdings ohne die geistvolle Handschrift des vlämischen Meisters zu beherrschen, und stellt sich mit dem Bauernfest (Haag 1653) und ähnlichen Werken zu Ostade. So malt Pieter Quast (1607—1647) groteske Bauernszenen in den charakteristischen messinggelben und bleufarbenen Tönen. Feiner in der Auffassung des Gegenstandes und der Ausführung sind die Bauernbilder des Rotterdamer Marktschiffers Hendrick Martensz Sorgh (um 1611—1670), der nach Houbraken Schüler des Teniers und Buytewech war (Braunschweig, London, Berlin). Besonders auf seinen Marktbildern (Amsterdam, Kassel, Rotterdam) führt er Figuren wie auch Viktualien und Landschaft aufs liebevollste aus. Von Teniers her kommen die Bauernstuben, Scheunen und Küchen des Cornelis Saftleven (um 1607—1681; Amsterdam, Dresden), der als Spezialität das Karikaturenbild pflegt und bekannte Juristen und Theologen als Tiere darstellt (Rotterdam, Amsterdam). Noch trostloser werden die öden Bauernhöfe, Ställe und Küchen bei Egbert Lievensz van der Poel (1621—1664; Bilder in Lille, Amsterdam, Brüssel), der besonders durch seine nächtlichen Brände (Kopenhagen, Rotterdam) bekannt geworden ist, sowie die Scheunen des Hendrik Potuyl (Brüssel, Schleißheim). Diese trostlosen Milieudarstellungen in Farben, die immer eintöniger und brauner werden, sind Ausdruck jenes holländischen Fatalismus, zu dem das barocke Sicheinfügen sich zugespitzt hat. Er zeigt sich ähnlich in den Landschaftsbildern (S. 158), wie er auch bei dem größten holländischen Meister festgestellt werden mußte (S. 172). Von den eigentlichen Schülern und Nachahmern Ostades steht Cornelis Dusart (1660—1704), der mit Adriaen in seinen letzten Jahren zusammenarbeitete, dem Meister am nächsten. Seine besten Bilder wie das Bauernfest (Haag) schließen sich eng an Ostade an, doch erscheinen seine Figuren belebter und bewegter und isolieren sich auch farbig stärker von ihrer Umgebung. Bei dem bedeutendsten Ostadeschüler, Cornelis Bega (1620—1664) wird die klassizistische Verhärtung offenbar. Er baut die Figuren zu einer klaren, geschlossenen Gruppe zusammen und rückt gern eine Hauptfigur in die Mitte. Die Farben legen sich auseinander und setzen schärfer voneinander ab, so z. B. auf dem Bild einer Lautespielerin (Berlin 1662), wo ein lichtblaues Gewand gegen dunklen Grund steht. Auch die Zeichnungen Begas zeigen nichts von dem impressionistischen Strich des Ostade, sondern gehen in pedantischer Strichelung der kubischen Form nach, so auf der früher Ostade zugeschriebenen Schläferin (Dresden-K. K.) und einem Vermeer signierten Mädchen (Wien, Albertina). Egbert I van Heemskerck (1634/5—1704) scheint nach seiner Bauernmahlzeit (Haarlem) ebenfalls zum Ostadekreis zu gehören.

Noch enger als Ostade verwächst Gerard Dou in der frühen Zeit seines Schaffens mit der Kunst Rembrandts, um sich dann als der „fleißig-zierliche und geduldige“ Feinmaler (Sandrart) in der naturgetreuen und glattgemalten Durchbildung vieler Einzelheiten und dem Streben nach gefälliger Wirkung zu einem den Bedürfnissen der Menge besser entsprechenden Gegenpol des großen Meisters zu entwickeln.

Dou wurde nach seinem Biographen Orlers 1613 in Leiden als der Sohn eines Glasmalers geboren, kam 1628 in die Lehre zu Rembrandt, machte sich 1631 in Leiden selbständig und schuf hier bis zu seinem Tode im Jahre 1675. So peinlich war seine Sorgfalt, daß er mit der Lupe arbeitete und aufs Ängstlichste bemüht war, in seinem auf das stille Wasser des alten Rheins hinaussehenden Atelier jedes Stäubchen zu vermeiden, wie Sandrart mit einem feinen, von Houbraken wohlbemerkten Unterton von Spott erzählt. So gleichmäßig war der Gang seiner Arbeit, daß er den Abnehmern die Bilder nach der Zahl der darauf verwandten Arbeitsstunden berechnet haben soll. In ihm darf man den Typus des unermüdlichen Arbeiters sehen, der keine Augenblicke der Inspiration und des Schaffensrausches zu verzeichnen hat, sich aber dafür dauernd auf einer beachtlichen Höhe hält. Er war das Haupt der Leidener Feinmalerschule und erwarb europäischen Ruf, sodaß seine Bilder in Schweden, Österreich, England und Italien begehrt wurden. Man sollte Gerard Dou auch heute nicht, weil man den impressionistisch-individualistischen Pinselstrich bei ihm vermißt, den Platz unter den besten Meistern der holländischen Schule streitig machen. — In den ersten Schaffensjahren muß es ein freundschaftliches und entdeckerfreudiges Arbeiten im Hause Rembrandts gewesen sein, und die Jungen werden selbst die ehrsamen alten Leutchen für ihre Künstlerpläne gewonnen haben, denn diese ließen sich geduldig mit allen möglichen fremdartigen Kleidungsstücken behängen und saßen Modell, was bei dem äußerst langsam arbeitenden und von der Natur nicht loskommenden Dou überlieferterweise sehr unbequem gewesen sein soll. Von den Bildnissen der Eltern Rembrandts aus dieser Zeit sind die besten in Kassel, Amsterdam und Berlin (Abb. 142). Mit ängstlicher Sorgfalt führt Dou jedes Runzelchen im Gesicht aus, und die feine Behandlung des weichen Pelzbesatzes kündigt den Meister in der Wiedergabe des Stofflichen an. Von Rembrandt her wirkt noch der Wille zum Ausdrucksvollen, und auch Dou versucht die lesenden, betenden, vor sich hinsinnenden Köpfe zu beseelen. Formal übernimmt er von seinem Lehrer die Sammlung der Helligkeit auf die Flächenmitte und die ovale Abrundung, die auch ihn nach dem Ovalrahmen greifen läßt. Neben den Bildnissen malt Dou kleine Ganzfiguren im halbdunklen Innen-

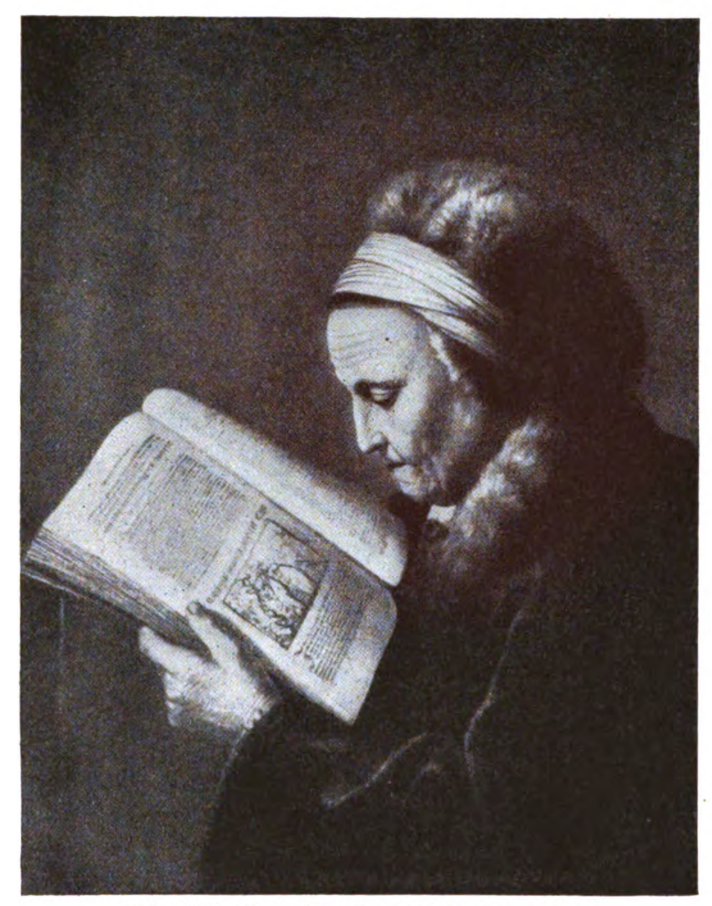


Abb. 142. Gerard Dou, Rembrandts Mutter. Amsterdam

raum, und auch hierfür müssen Rembrandts Eltern herhalten. Er stellt Rembrandts Vater schreibend und rauchend dar (London-Earl of Northbrock und Prag-Nostitz) oder Rembrandts Mutter beim Essen und Äpfelschälen (Schwerin und Berlin-Huldschinksy), sodann sich selbst sowie Rembrandt an der Staffelei (Frankfurt-Fr. Gans und Richmond-Fr. Cook), einen Studenten oder Gelehrten in seiner Stube (Wien-Fürst G. Czartoryski, Haag-Hofstede de Groot, London-W. J. Abraham) und Frauen bei häuslicher Arbeit (Gotha, Dessau-Amalienstift). Von ähnlichen mehrfigurigen Bildern sind die Heilung des Tobias (London-Lord Ribblesdale) und die Operationsbilder (Paris, London-M. J. St. Hensé, Genf-Leopold Favre) zu erwähnen, die davon zeugen, daß man sich im Atelier Rembrandts mit Brouwer auseinandersetzte (vgl. S. 104ff.). Auf allen diesen Bildern ist der Innenraum ein weiter und öder Raum, der durch ein einseitiges Fenster Licht erhält. In der Bildung des Körperlichen bekundet Dou wie Rembrandt die Vorliebe für die abgerundete Eiform, aber die Körper wirken gestellt, das Ganze nüchtern und leer. Das seitlich einfallende Licht motiviert wie bei Rembrandt die Entsprechung von hellerer und dunklerer Bildseite, aber es fehlt bei Dou jener Reichtum der Hell mit Dunkel verschmelzenden Nuancen, und vor allem herrscht statt der grünlichgoldnen Farbe Rembrandts ein kühler bläulicher und violetter Ton vor, der keine trauliche Stimmung zu erwecken imstande ist. Während der dreißiger Jahre schwankt Dou zwischen der Manier des frühen Rembrandt und einer stofflicher und detaillierter werdenden Feinmalerei. Seine Selbstbildnisse (Stockholm, London-Bridgewater), Bildnisse seiner Mutter (Richmond-Fr. Cook, Budapest-Vom Rath) und andere Porträts (Oldenburg, Petersburg, New-York-Sml. Clarke) lassen noch das Helldunkel vorherrschen, ebenso Halbfigurenbilder von lesenden Greisen (Braunschweig, Paris, Petersburg), Einsiedlern (Dresden, Amsterdam) und büßenden Magdalenen (Stockholm, Hamburg, detaillierter schon Berlin). Auch malt er noch Ganzfiguren im helldunklen Innenraum wie den geigespielenden Jüngling und den Maler (London-Bridgewater und London-A. v. Rothschild, beide 1637). Sogar noch die um 1645 entstehenden Halbfiguren des Schulmeisters und Astronomen (Cambridge und Schwerin) halten sich ausnahmsweise im Stil der Jugendwerke. Aber bereits gegen 1640 hat sich eine durchgreifende Wandlung im Schaffen Dous vollzogen. Er hat die seiner Persönlichkeit nun ganz entsprechenden Ausdrucksmittel gefunden, die er fortan in stereotyper Wiederholung verwendet.

Statt hinein in einen Innenraum zu führen malt Dou jetzt auf fast allen seinen Bildern ein steinernes Phantasiefenster, in dessen Umrahmung er eine einzelne Figur etwas mehr als halben Leibes sehen läßt, während der dahinter sich vertiefende Raum wie eine äußerlich angefügte Zutat erscheint. Die Figuren, die unmittelbar hinter der Fensterbrüstung stehen, wenden sich zum Beschauer und lächeln ihn oft an; sie sind für ihn da und möglichst gefällig und ostensibel herausstaffiert. Da gibt es Mägde, die Milch gießen (Abb. 143), Mohrrüben schneiden, Kessel putzen, Trauben vom Spalier des Fensters pflücken oder eine andere häusliche Arbeit verrichten (Schwerin, London-Buckingham P., Breslau, London, Karlsruhe), alte Frauen, die Blumen begießen, Kartoffeln schälen oder mit der Haspel arbeiten (Wien, München, Petersburg), nicht ganz so zahlreich männliche Figuren wie Geigen-

spieler, Ärzte, Zahnzieher (Dresden, Wien 1653, Kopenhagen, Schwerin, Dresden 1672). Auch die Selbstbildnisse werden seit dem Ende der vierziger Jahren in die steinerne Umrahmung gestellt (Dresden 1647, Florenz 1656, München 1663, New York-Sml. Altmann). Jetzt ist es nicht mehr das Kubische des Körpers, sein Verhältnis zum Raume, das Dou interessiert, auch nicht mehr das Weben des Lichts und die Zusammenfassung und große Verteilung von Hell- und Dunkelmassen, sondern die Oberfläche jedes Dinges, seine stoffliche Beschaffenheit, die er möglichst getreu wiederzugeben wünscht. Damit löst sich denn der Gegenstand rein und deutlich von seinem anders beschaffenen Nachbarn. Jetzt malt er mit Meisterschaft die verschiedenen Gewebe der Kleider und Decken, das blinkende Geschirr, Früchte und Blumen und charakterisiert den Stein des Fensterrahmens durch ein Relief unter der Brüstung, das in der Regel mit einer Ziege spielende Putten im Stile Duquesnoys zeigt. Sein ganzes Schaffen aber durchziehen immer noch in entsprechender Änderung der malerischen Mittel die Darstellungen von Ganzfiguren im Innenraum. Während der vierziger Jahre sind es Tobiasdarstellungen (London, Paris), auf denen noch der bläulich-violette Ton vorherrscht, später am liebsten junge Mütter in ihrem geräumigen Haushalt (Haag 1658, London-Herzog von Westminster und Buckingham P., Amsterdam [Kopie]). Zu den berühmtesten Darstellungen dieser Art gehört das Bild der wassersüchtigen Frau (Paris 1663), das bei verhältnismäßig großem Format (0,67 + 0,83) ein Höchstmaß der Einzelausführung erreicht. Der kühle Ton der Frühzeit weicht auf diesen wie den übrigen Bildern Dous einer graubraunen Gesamtfärbung, die bisweilen vom Ton des Steinfensters angegeben wird. Für Kleidungen, orientalische Decken und viele andere der ausgebreiteten Gegenstände gebraucht er ockerfarbene und rötliche Töne. In seiner späten Zeit beginnt das Rot innerhalb sehr dunkler Brauntöne sogar vorzuherrschen und eine unangenehme, rauchige Schattierung anzunehmen. Mit dieser Neigung zum warmen Dunkelton greift Dou seit der Jahrhundertmitte zur Kerzen- und Laternenbeleuchtung sowohl für seine Halbfiguren von Einsiedlern, Malern und hübschen Mädchen im Fensterrahmen (London-Wallace C., Brüssel, Wien, Berlin-C. v. Hollitscher, München) als auch für die Interieurs mit Ganzfiguren (Dresden, Amsterdam-Six, Frankfurt). Unter letzteren hat die Abendschule (Amsterdam) mit ihren feinen Tonabstufungen und der an das Bürgertum im 18. Jahrh. gemahnenden Auffassung des Gegenständlichen einen seit altersher begründeten Ruhm. Die Kompositionsweise Rembrandts blickt auf den Beleuchtungsstücken wieder besonders stark durch.



Abb. 143. Gerard Dou, Die Köchin. Paris

Das Kardinalthema Gerard Dous: Einzelfiguren im Fensterrahmen, mit der damit verbundenen formalen Ordnung ist von größter Bedeutung sowohl für die Persönlichkeit dieses Meisters

als auch für seine Zeit, denn wie von Dou wurde das Fenster als ein beliebtes Kompositionsmittel von Ostade, Maes, Metsu, Mieris, Schalken und vielen anderen verwendet. Was sich hier bietet, ist nichts anderes als die von Rembrandt her bekannte Bildform (S. 150), nur verarmt, verhärtet, mechanisiert. Auch der barocke Kleinmeister, der den Hauptgegenstand seines Bildes durch den Rahmen im Rahmen mit Bewußtheit zu einer Schaustellung für den Bildbetrachter macht, will die Außenwelt vom erkennenden Subjekt ablösen. Auch er möchte durch den oben sich abrundenden Phantasierahmen ausdrücken, daß die vorgestellte Welt trotzdem eine objektive, in sich abgeschlossene, endliche Welt ist. Und wenn er die Gemüse und Früchte, wie er sie auf das untere Fenstersims legt, mitsamt Schüsseln, Geflügel, Körbchen, Vogelbauern auch von den Seiten und vom oberen Rande des Fensters herunterhängen läßt, so wirkt sich in diesem Herumbauen bei aller Belanglosigkeit des Gegenstandes der große Geist des Barock aus, der den Menschen als Zentrum eines Kosmos gestalten will. Die Einschränkung gegenüber Rembrandt liegt besonders darin, daß Rembrandts webender Dunkelton sich zu einer materiellen Fenstermauer verhärtet, die stets in der Bildebene liegt, und daß der Tiefenraum sich nur wie eine mittlere Ausbeutelung des Bildes hinter der Figur auftut. Es gelingt Dou nicht, durch die Achsenbeziehungen eines Ostade den Menschen räumlich mit den Dingen seiner Umgebung zu verbinden. Schon wenn er eine zweite Figur zu der Hauptfigur fügt, verkleinert er diese stark und stellt sie unklar in der Distanz hinter die erste. An den wenigen Freiraumdarstellungen Dous, dem Marktschreier, der Heringsverkäuferin (beide München, 1652 und 1654) und der Kuchenbäckerin (Florenz), auf der ein eigentümlicher Baumstrunk die Rolle des Fensters spielt, wird besonders deutlich, wie die Rahmeneinfassung sich in eine Schablone verwandelt hat, die perspektivisch unmöglich ist und nicht zu den entfernteren Dingen überleitet. Zu stark haftet Dous Natur am Materiellen und zu stark beschränkt sich sein nüchterner Geist auf das Zunächstliegende, als daß es ihm gelänge, nun auch über die beiden ersten Dimensionen hinaus die allseitige Fühlungnahme der Körper und Abgeschlossenheit im Raumganzen zu erzwingen. In der reinen Bildform ist dieselbe Übereinstimmung und Differenz mit Rembrandt vorhanden. Auf unserem Bilde (Abb. 143), das in seiner harmonischen Einfügung von Mensch und Dingen in den Raum, der gering hervortretenden Rahmung und dem starken Helldunkel zu den frühesten, noch den vierziger Jahren zugehörenden Darstellungen dieser Art zu gelten hat, ist das Helldreieck des Lichteinfalls gegenüber dem umgekehrten Dunkeldreieck der Portiere deutlich sichtbar, die Konturen der Farbflecke schimmern, der Dunkelton stuft sich ab. Aber im allgemeinen wirkt die allzu kurzsichtige, gleichmäßige Ausführung jeder Einzelheit der zentralisierenden Stufenordnung entgegen. Auch ist die flache Fensterumrahmung nicht dunkel abschließend, sondern heller als der Mittelkomplex um die Figur. Durch diese Auflichtung der Bildseiten wird dokumentiert, wie bei Fabritius erwähnt wurde (S. 184) und ferner bei den Genremalern mehr und mehr hervorzuheben sein wird (S. 210), daß der notwendige, in sich beschlossene Zusammenhang der Welt sich lockert, daß der Mensch seine Umwelt als einen Ausschnitt zu betrachten und sich fatalistisch dem Augenblick zu unterwerfen geneigt ist.

Als Haupt der Leidener Feinmalerei hat Dou stark auf die unten zu erwähnenden Gabriel Metsu, Frans van Mieris d. Ä. und Willem van Mieris, Gottfried van Schalcken und andere eingewirkt. Mit Phantasiefenstern und Nischen schließt sich Pieter Cornelißvan Slingeland (1640—1691) an ihn an. Auf seinen Küchenbildern, Gesellschaftsstücken, Porträts und Stilleben — am vorteilhaftesten stellt er sich in einigen Kinderbildern dar (Florenz, Dulwich) — treibt er die fleißige, saubere Ausführung fast noch weiter, wird aber auch härter und bunter. Seine Küchen und Stillleben sollen einen Vorläufer in Pieter van den Bos (um 1613— nach 1663) haben. Ganz abhängig von Dou ist sein Neffe Dominicus van Tol (um 1635—1676), dessen Genreszenen zuweilen einen in ihrem phantastischen Reiz an die Vlamen gemahnenden Hintergrund haben (Köln, Kassel, D. esden, Petersburg). Schon zu den Interieurmalern

Metsu und Hooch zu rechnen sind die von Dou ausgehenden Quirin Brekelenkam und Isaac Koedijk (S. 207). Ein geschickter Nachahmer Dous war Jakob van Spreeuwen (Amsterdam 1645). Als Schüler Dous sind 1669 Bartholomeus Maton (um 1643— nach 1682; Amsterdam-Sml. Six) und Mathijs Naiveu bezeug . Einen großen Ruf besaß Karel de Moor (1656—1738), der letzte Schüler Dous der auch bei Frans van Mieris und Gottfried Schalcken lernte, besonders durch seine gefälligen, von van Dyck beeinflußten Porträts (Amsterdam, Haag, Florenz, Petersburg).

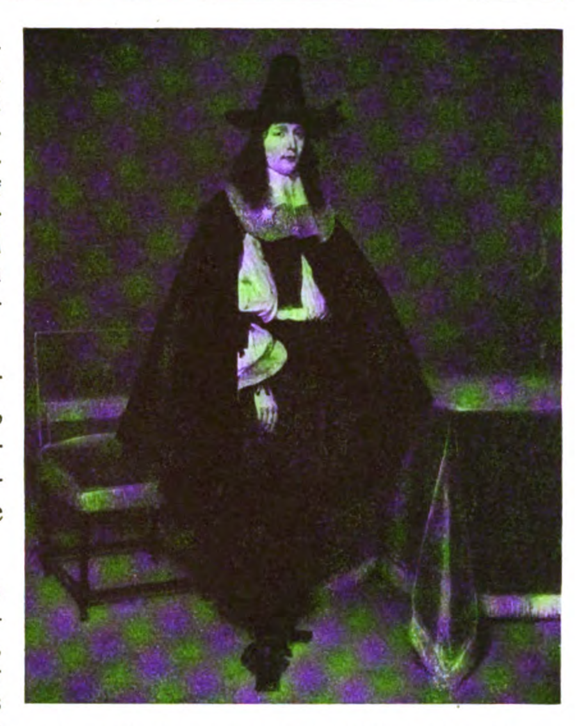


Abb. 144. Gerard Terborch, Bildnis eines Herrn. London

Ein Feinmaler von ähnlichem Rang und internationalem Ruf ist Gerard Terborch (ter Borch), der früheste und in dem geschmackvollen Zusammenstimmen gedämpfter Farben unübertroffen bleibende Meister des auf wenige ruhige Figuren reduzierten Konversationsstückes.

Terborch wurde 1617 in Zwolle geboren, befand sich 1632 in Amsterdam, wo er unter den Einfluß der Soldatenmaler geriet, 34 in Haarlem bei dem Landschafter Molyn, 35 in England, 40 in Rom, 45 schon längere Zeit wieder in der Heimat, 48 in Münster, wo er die Mitglieder des Friedenskongresses malte, danach 49/50 wahrscheinlich in Spanien und seit 50 wieder in seiner engeren Heimat, in Zwolle und schließlich Deventer, wo er 1681 als Ratsherr starb. Terborch malt in seiner Frühzeit Soldatenstücke in der Art der Duck und Duyster, seit der Jahrhundertmitte neben Einzelfiguren, die wie der Knabe mit Hund (München), die Apfelschälerin (Wien), der Raucher (Berlin), die Spinnerin (Richmond-Fr. Cook) stärker den Charakter des niede en Genre tragen, fast ausschließlich kleine Gruppen von Damen und Herren im Innenraum, die sich unterhalten, musizieren und Wein trinken. Gewöhnlich sind es nur zwei Figuren (Berlin, Kassel, Paris, London-Buckingham P., Dresden, Antwerpen), die durch eine Magd, eine alte Frau, einen Diener oder Boten auf drei erhöht werden (Abb. 145, Petersburg, Paris). Nicht selten nimmt auch Terborch eine besonders charakteristische Einzelfigur wie die Weintrinkerin (Frankfurt), die Mandolinenspielerin (Kassel), die Briefleserin (London-Wallace C.) heraus. Die anfängliche Vorliebe für das Soldatenstück, dem z. B. noch der brieflesende und der briefschreibende Offizier (beide Dresden) angehören, läßt das Soldatenleben in die galante Welt hineinspielen, so in der Depesche (Haag), dem Liebesbrief (München), und kleidet die Kavaliere gern in die reiche Offizierstracht. Es wird nicht nur in der persönlichen Eigenart Terborchs liegen, sondern auch mit seinem Herauswachsen aus der triebhaften Sphäre der Künstler um Frans Hals zusammenhängen, daß diese Unterhaltungen vorzugsweise in den Kreisen der Demimonde stattfinden. Aber der Geist der wohlhabenden, kultivierten Bürgerlichkeit hat die Oberhand gewonnen und verbannt jedes ausfallende, laute Gebaren auch von dieser Stelle. In dieser Verbindung von gemessener Form und als Unterton mitschwingender sinnlicher Erregung beweist Terborch größtes Taktgefühl. Er beobachtet scharf, er ist ein guter Psycholog, er weiß durch eine geringe Bewegung des Körpers und der Hände ein Horchen, Lauern, Überreden, Abwehren glänzend zu charakterisieren. Erst allmählich erkennt man aus diesen raffinierten Salonstücken den durch spanisches Wesen hindurchgegangenen überlegenen, weitgereisten Weltmann Terborch. Alle Figuren sind in überaus reicher, gewählter Kleidung, deren Stoff Terborch unnachahmlich zu treffen weiß. Besonders seine Behandlung von Atlasroben ist seit altersher berühmt (Abb. 145). Von dem Innenraum, in dem sich die Vorgänge sämtlich abspielen, zeigt Terborch mit gleicher malerischer Delikatesse nur eine Ecke mit Tisch und Stuhl, an der Rückwand eine summarische Andeutung von Bett oder Tür. Die Stellung der Figuren beschränkt sich in der Hauptsache auf eine im Profil sitzende und eine vom Rücken oder von der Seite gesehene Stehfigur, so daß sich öfters das frei symmetrische Verhältnis zweier im rechten Winkel zueinander gestellten Körper ergibt. Leicht fügen sich Sitz- und Stehfigur der barocken Dreiecksteilung der Fläche ein. Typisch für die Sitzfiguren ist die Mandolinenspielerin

(Kassel), für die Stehfiguren die Dame in Atlas (Dresden) aus der „väterlichen Ermahnung". Diesen einfachen Stellungen entspricht auch die Disposition der übrigen Körper und die Begrenzungsflächen des Raumes. Die Kante des Tisches gibt mit der des Stuhles und dem Körper der Sitzfigur stark aufeinander laufende Fluchtlinien an — eine kurze Gasse, — die in der stets parallel zur Bildfläche laufenden Rückwand des flachen Raumes eine schnelle Begrenzung findet. In seiner besten Zeit rundet und formt Terborch den Raum allseitiger durch Verteilung der Figuren im schrägen Achsenkreuz, so auf dem Brief (London-Buckingham P.), der überhaupt wohl als die reinste und schönste Schöpfung Terborchs anzusehen ist. Die Frauengestalten bilden hier die nach rechts hochlaufende Seitenachse, während der dienende Knabe und der Schemel mit Hündchen im Vordergrunde die nach vorn sich senkende Tiefenachse angibt. Die Entwicklung Terborchs in der Raum-Körperdisposition verläuft so, daß frühere Bilder wie die Konsultation (Berlin), die Depesche (Haag 1653), die Amsterdamer Fassung der „Väterlichen Ermahnung" die Figuren in einer flachen Schicht nebeneinanderreihen, dann die Ausweitung relativer Achsenbeziehung eintritt, wobei die Vertikale an Bedeutung gewinnt und die Figuren schlankere Proportionierung erhalten; in der Spätzeit wird die perspektivische Hineinführung in den Raum übertrieben (z. B. das Konzert, Berlin und die Briefleserin, London-Wallace C.). Raum und Figuren sind farbig aufs feinste zusammengestimmt, und zwar bevorzugt Terborch besonders duffe und verhaltene Farben. Grünlichgelbe und silberne Töne läßt er oft mit rötlichen und graubraunen zusammen wirken. Auch das abgebildete Werk ist auf den Zusammenklang des Lichtgrau im Atlaskleide mit dem gedämpften Terrakottarot des Bettvorhanges, Schemels und Tisches gestellt. Als Nebenklang kommt hierzu grau gemildertes Chromgelb und ein wenig Blau (Kleidung und Hut des Mannes); die größeren Farbflächen des gelbgrauen Fußbodens und grünlichgrauen Hintergrundes geben einen neutralen, verbindenden Farbton. Auf der Lautenspielerin (Kassel) stellt er die grau und grüngelb schimmernde Atlasrobe vor einen olivgrüngrauen Hintergrund und vollendet einen höchst originellen Farbendreiklang durch tiefes Violett in der Tischdecke und dem Stuhlüberzug. Doch haben alle die erklügelten Zusammenstellungen etwas Unfrisches und laufen nicht selten auf einen tot wirkenden Gesamtton hinaus. Ausnehmend fein sind die Gesichter gemalt. Niemals gibt es da einen glatt heruntergestrichenen Fleischton; die Frauen erhalten zum Rosa bläuliche Schatten, die Männer mehr grünliche Halbtöne, Glanzlichter werden sparsam verwandt. Erst in der späten Zeit kommen so harte Zusammenstellungen wie Blau und Schwarz (Briefleserin, Wallace C.) vor. Die Bildform Terborchs zeigt oft den Gegensatz des einheitlich und neutral gefärbten oberen Bilddreiecks der diagonal geteilten Fläche zu dem helle Farbaggregate enthaltenden unteren Dreieck (z. B. Abb. 145). Die hellfarbenen Komplexe fallen mehr oder weniger stark auseinander und ordnen sich allmählich in ihren Konturen dem Zwang des geradlinigen Rahmengerüstes unter. Ein größerer Hellfleck auf einer Bildseite steht wieder gegen Dunkel auf der Gegenseite, so z. B. das Seidenkleid unserer Abbildung gegen die dunkle Türöffnung. Aber während in der frühen und reifen Zeit das Dunkel einen umschließenden Rahmen bildet, hellen sich später die Bildkanten auf, und z. B. auf dem Konzert (Berlin) tritt in der zufälligen Begrenzung der dunklen Bildvierecke an der Rückwand übereinstimmend mit der übertriebenen Perspektive und härteren Farbkonturen schon Ausschnitthaftigkeit zutage, während noch die Farben unverminderte Delikatesse und Leuchtkraft zeigen.

Terborch malte viele Porträts auf kleinem Format, meist Einzelbildnisse, bisweilen Ehepaare und kleine Familiengruppen, die sich mit dem Vlamen Coques (S. 77) und seinen Nachfolgern berühren, aber niemals die freie Natur zum Hintergrund haben. Wie aus seinem Erfolg auf dem Kongreß in Münster hervorgeht, wird die Porträtmalerei zuerst den Ruf des Künstlers begründet haben. Das berühmte Kongreßbild (London, gestochen von Suyderhoef) mit über 50 Figuren, deren Gesichter gleichmäßig miniaturhaft fein ausgeführt sind, ergibt naturgemäß trotz Betonung von Mitte und Seiten eine Nebeneinanderreihung, der Terborch farbig dadurch entgegenzuwirken wußte, daß er dem mittelsten der vorne rechts stehenden Figuren einen leuchtend zinnoberroten Mantel gab (eine ähnliche Versammlung von Geistlichen, Paris 1653). Terborch zeigt seine Porträts fast durchgängig in ganzer Figur und im Raume, der durch Stuhl und Tisch angegeben wird, seltener auch die Rückwand sehen läßt (Abb. 144, Berlin, Innsbruck). Die Kleidung ist nach der spanischen Mode schwarz und erhöht den Stolz der zurückgelehnten Haltung mit dem einen vorgesetzten und dem andern genau quer dahinter gesetzten Fuß. Gewisse Eigenheiten Terborchscher Kunst springen beim Porträt auffallend ins Auge. Die Farbe ist ganz monoton und tot. Ständig steht der schieferschwarzgraue Fleck des Gewandes neben dem Grüngrau des Grundes, und nur einige rosaviolette Flecke der Plüschdecke und des Stuhlüberzuges beleben neben den mit bläulichen und grünlichen Halbschatten fein gemalten Gesichtern, in deren Augen winzige weiße Pünktchen als Glanzlichter aufgesetzt sind, die Einförmigkeit. Zuweilen stehen die Figuren beängstigend verloren in dem weiten Umgrund, in dessen totem Grünbraun die wenigen Farbflecke ertrinken (Amsterdam, München). Weiterhin kommt das geometrische Aufstellen, Abteilen und Abzirkeln bei den Porträts besonders stark zum Ausdruck. So wird z. B. der Herr des Londoner Bildes mit seiner weiten, faltigen Kleidung in eine rhombusähnliche Figur eingespannt, und



dieser Schwarzkomplex durch einige dreieckförmige Hellflecke scharf unterbrochen. Die rhombusartige Figur wird auch auf fast allen Genrebildern durch die Decke gebildet, die über die vordere Ecke des Tisches herabfällt.

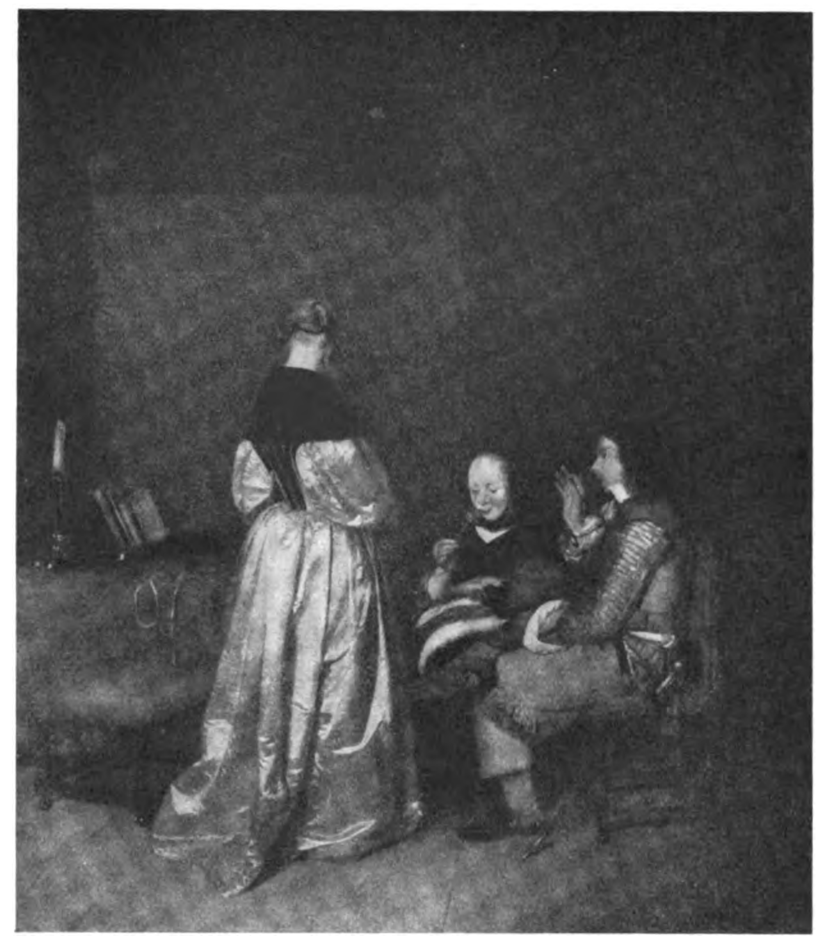


Abb. 145. Gerard Terborch, Gesellschaftsstück („Die väterliche Ermahnung"). Berlin

Terborch hat nicht das Interesse für den Kleinkram des Küchen- und Hauswesens, das ein Dou allzu gleichwertig neben seine Figuren stellte. Er rückt den Menschen und die Beziehungen zwischen Menschen in den Vordergrund. Doch ist der Künstler dem von van Dyck her dringen den Geist freien Menschentums nicht in dem Maße gewachsen, daß er auf seinen Bildern die glänzende äußere Aufmachung dem Menschen dienstbar hätte machen können. Die Atlasrobe seiner Damen bleibt wichtiger als der Mensch, der darunter steckt. Näher liegt ihm die zugeschlossenere und rationalistisch bedingte Grandezza spanischen Wesens. In der beim Porträt hervortretenden Abstraktion der Farben auf Schwarz-Weiß, der ebenfalls im Porträt vor allem zu beobachtenden geometrischen Begrenzung der Farbflecke äußert sich ein Rationalismus, der die Nähe des Frans Hals deutlich verrät. Die Gesamtbildordnung, die zwar mit größeren gleichmäßig gefärbten Flächenstücken rechnet, die Farben aber sorgfältig aufeinander abstimmt und in einem fahlen Silbergrau oft gipfeln läßt, verkündet dagegen ein geschmeidiges Sichein- und Unterordnen, ebenso der überaus glatte und emaillige Farbauftrag. Da ist es denn die Besonderheit der Farben, diese stets gemischten grünlichgelben und rotvioletten Töne, die in ihrer Neigung von einer Grundfarbe in die andere überzugehen etwas Unfreies, Beengendes, Drückendes haben, das durch das Überwiegen einer weiten unartikulierten graugrünen Fläche noch unterstrichen werden kann. So verbreitet die Mehrzahl Terborchscher Bilder eine muffige, unfreie Atmosphäre, zu der die Besonderheit des Gegenständlichen beiträgt, dieses kleinbürgerlich saubere Kourtisanenwesen, diese in Samt und Seide stillebenhaft erstarrenden Figuren mit den stets gleichbleibenden geschmäcklerischen Zutaten. Die in dem Künstler unstreitig vorhandene überlegene Geistesart ist dem Interesse am Stofflichen unterlegen; Takt und vornehmes Wesen wagen sich

erst nach Anerkennung des sozial bedingten, menschlich engen Milieus hervor. Rückt Terborch damit auch in weiten Abstand von Rembrandt, so weist ihm doch seine hohe malerische Kultur innerhalb der holländischen Schule den Platz gleich nach dem Großmeister an.

Terborchs Einfluß erstreckt sich auf viele der besten Genremaler, auf Metsu, Steen, Hooch, Vermeer. Denn er ist wohl doch der erste gewesen, der den bei allen vorherrschenden Typus des Gesellschaftsstückes geprägt hat. Von seinen eigentlichen Schülern ist außer den dilettierenden Verwandten, dem Halbbruder Moses (1645—1667) und der Halbschwester Gesina (1633—1690), besonders Caspar Netscher zu nennen, der als wichtige Übergangserscheinung später behandelt wird, ebenso Eglon Hendrik van der Neer. Im farblos grauen Porträt folgt dem Terborch Roelof Koets (vor 1650—1728). Weitaus künstlerischer gestaltet das Gruppenbild Barent Graat (1628—1709) aus und verbindet die geschickt aufgebauten Figuren sogar mit Landschaft (London-Buckingham P. 1658), was ihn näher an Coques (Abb. 59) heranrückt (andere Bilder in Amsterdam, Stockholm, Wien-Czernin). Die Bildnisse des Pieter van Anraedt († 1678) legen durch die Vergrößerung und Vergröberung Terborchs (Berlin, Haarlem, Amsterdam) die Verbindungslinie von diesem Meister zu Frans Hals bloß.

Während die Mehrzahl der holländischen Sittenmaler der feinen, stillebenhaften Art des Terborch folgt, bricht plötzlich die alte, humoristisch-satirische, den Deckmantel des Lehrhaften flüchtig umwerfende Erzählerfreudigkeit aus den Tagen des Bauernbrueghel und seiner Nachfolger in der Gestalt des einzigen Jan Steen aus.

Steen wurde 1626 in Leiden geboren, lernte von Bauermalern wie Molenaer, Droochsloot, Ostade, zog aber auch ebenso aus der Kunst Terborchs, Metsus und vieler anderer seinen Gewinn. 1649—1654 war er im Haag, danach mußte er in Delft als Brauereipächter und seit 1669 als Gastwirt in Leiden bis zu seinem Tode 1679 den kargen aus seinen Bildern erzielten Verdienst aufzubessern suchen. Leben und Schaffen des unstet zwischen Leiden, Haag, Delft und Haarlem hin und herziehenden Meisters soll nach Houbraken, der von ihm manche lustige Schnurre zu berichten weiß, eine Einheit gewesen sein. Steen malt die von Brouwer und Ostade her bekannten Vorgänge aus dem Leben der Bauern, die er jedoch bei aller Derbheit städtischer und bewußter auffaßt. Er malt Quacksalber und Scharlatane in Schenken und auf Plätzen, Familienfeste aller Art, die manchmal an Jordaens erinnern (Abb. 146), oft sich selbst im Kreise seiner Familie und seiner Freunde zu Hause und im Wirtshausgarten, Interieurszenen von wenigen Figuren, unter denen anspielungsreiche Liebesanträge, vieldeutige Doktorbesuche besonders häufig sind; kurzum das Leben des holländischen Volkes auf den Gassen, Landstraßen, den Plätzen, im Wirtshaus, in der Hütte, der Wohnstube wie dem Palast in einer Vielseitigkeit, daß die bloße Aufzählung ermüden würde (Bilder in allen größeren Galerien bes. Hollands und Deutschlands). Aber Eines vereinigt diese vielgestaltige Welt: Alles ist ins Komische und Groteske verzerrt, und die Menschen sind in eine so pointierte Handlung verstrickt, daß man oft gelungene Szenen aus einer Komödie vor sich zu haben glaubt. Mit sarkastischem Spott geißelt der Künstler die gewöhnlichen Schwächen der Menschen und streift dabei bisweilen die Grenze des Widerwärtigen wie auf der betrunkenen Frau (Amsterdam, Haag-Bredius), gibt aber ebenso oft Proben eines feinen und gutherzigen Humors, so vor allem in seinen Kinderszenen. Zahlreich sind seine Bilder historischen, biblischen und mythologischen Inhalts, auf denen aber ebenfalls die satirischen und genrehaften Zutaten den ideelleren Inhalt überwuchern. Es wäre jedoch einseitig, den Künstler ganz auf das Anekdotenhaft-Literarische festzulegen. So sehr dieser Zug auffällt, so vergißt doch Steen über der zugespitzten Handlung niemals die Kleidung der Figuren und ihre Umwelt, sei es die Stube mit mannigfaltigem Wohngerät oder Landschaft aufs sorgfältigste mitzumalen. Wenn er z. B. auf der Gesellschaft im Freien (London) darstellt, wie hinterm Lattenzaun das Sonnenlicht im Gebüsch flimmert, so beweist dieser Anekdotenmaler, daß er sich wohl anspruchslos und liebevoll in die stille Augenwelt zu versenken vermochte. In der Verbindung von objektiver Naturtreue mit subjektiv übertreibender Charakterisierung liegt die Stärke und auch ein Zwiespalt Steens. Denn wie die Fülle des Einzelwerkes die Handlung bereichert, so steht ihre gleichmäßig durchgebildete Zuständlichkeit mit der lebhaften Aktion in Widerspruch. — Raum und Figuren sind stets zusammenkomponiert und aufeinander abgestimmt. Schon die Themenaufzählung läßt gegenüber Terborch auf eine bei weitem größere Freiheit in der Raum-Körperkomposition schließen. Neben Einzelfiguren, Gruppen von zwei und drei Menschen gibt es Bilder mit zehn, zwanzig, dreißig und mehr Figuren. Unter den Figuren ragen einige durch ihre kühne, oft in der Verkürzung gesehene Haltung hervor, so z. B. die prächtige Frauengestalt auf Abb. 146 mit zurückgelehntem Oberkörper und vorstoßenden Beinen, eine Sitzfigur mit übergeschlagenen Beinen (Selbstbildnis, London-Earl of Northbrock; Mädchen, die Strümpfe anziehend, ehemals Paris-R. Kann) oder mit einem auf eine Bank gestützten Bein (Amsterdam, Berlin, Florenz). Steen hat solche gelungenen Motive oft in leichter Variierung wiederholt. Neben der Ecke eines Zimmers, die





Abb. 146. Jan Steen, Das Bohnenfest. Kassel (1668)

er immer reicher ausstattet als ein Terborch, vermag er uns ganze Säle, den Vorplatz oder Hof eines Hauses in einer geraumen Tiefenausdehnung zu geben. In Diagonalen verteilt er die Figuren in den Raum hinein und erzielt stets eine starke Tiefenwirkung. Die Ordnung des Achsenkreuzes blickt durch; bisweilen wird ein geschlossener Figurenring geschaffen, aber oft wird diese straffe Ordnung durch ein Zuviel undeutlich gemacht und durch Zufälligkeiten unterbrochen. Auch die Farbenskala des Künstlers läßt sich nicht allgemein festlegen. Wohl bevorzugt er besonders in seinen Innenraumdarstellungen rote und gelbliche Töne und dunkelt sie harmonisch ab, aber er stellt ihnen auch ein hartes Blau gegenüber und läßt unangenehm violette Farbflecke einfallen. Auf seinen Freilichtdarstellungen herrschen kühle bläuliche und grünliche Lokaltöne vor, die durch das Licht fein zerstreut werden. Ebenso wie die Ordnung der Körper im Raum läßt die Flächenstruktur eine feste Ordnung oft vermissen. Neben Bildern, die die Helligkeit auf die Mitte konzentrieren, Hell und Dunkel oder kühle und warme Farbkomplexe auf den beiden Bildhälften gegeneinander ausspielen, gibt es solche, wo eine zusammenfassende Ordnung über dem gegenständlich bedingten primitiven Abwechseln von Farben und Schattierungen fast unwirksam gemacht ist. — Mag indessen die künstlerische Qualität der Bilder Steens oft ungleich sein, er selbst sich an viele Vorbilder anlehnen, wodurch sich auch die Chronologie seiner Werke schwer festlegen und nur das allmähliche Erstarken der rationalen Struktur erkennen läßt: niemals verläßt den Künstler seine sprudelnde Erfindungskraft, immer zeigt er sich beweglich, elastisch, voll von Temperament und Humor, dem Leben geöffnet und von weiterem Gesichtskreis als die Maler der Konversationen. Seine Bilder, von denen wir über 500 kennen, obgleich viele verloren gegangen sind, werden besonders wegen des Gegenständlichen von der Menge geschätzt und von Sammlern gesucht. Jan Steens lebhafte Erzählerkraft fällt innerhalb der holländischen Kleinmeister ungemein auf. Aber man muß bedenken, daß dieser humoristisch satirische Ausbruch, der das Leben verzerrt, es übertreibend und letzten Endes stark moralisierend betrachtet, ja doch unter dem Druck der einseitigen Verstandesforderung steht und nur als ein polares Umschlagen der allgemein herrschenden Nüchternheit und Phantasielosigkeit zu verstehen ist. Steens Kunst vergegenwärtigt eine ungemein wichtige und in das Gesamtbild durchaus harmonisch sich einfügende Seite des holländischen Geisteslebens im 17. Jahrhundert.



Abb. 147. Gabriel Metsu, Das Duett. London

Die Nachfolger des Jan Steen hängen vielfach auch mit Ostade zusammen. Ausgesprochen im Stile Steens malt der erfindungsarme Richard Brakenburgh (1650—1702), Schüler Ostades und Hendrik Mommers' (Bilder in Amsterdam, Innsbruck, Budapest). In die Art Steens schlägt auch oft der unter Ostade erwähnte Jan Miense Molenaer; zu beiden gehört Cornelis de Man (1621—1706; Bilder in Rotterdam, Haag), während sich Pieter Roestraten, Schüler und Schwiegersohn von Frans Hals, mit seiner Liebeserklärung (Haarlem) durchaus an ähnliche Darstellungen Jan Steens anschließt.

Ganz in den von Terborch gewiesenen engen Grenzen halten sich dagegen neben vielen Mitläufern drei bedeutende Künstler, Gabriel Metsu, Pieter de Hooch und Vermeer van Delft, die, jeder in seiner Art, klassische Vertreter des holländischen Genrebildes sind.

Gabriel Metsu (1629—1667) wuchs in Leiden auf und wird bald mit der Kunst Dous vertraut geworden sein, von der Spuren sich durch sein ganzes Werk hindurchziehen. Um die Mitte der fünfziger Jahre siedelte er nach Amsterdam über, wo er den belebenden Einfluß von Rembrandt und Maes erfuhr, und arbeitete hier bis zu seinem Tode. Er war ein frühreifer Künstler, und sein datiertes Oeuvre beginnt mit den fünfziger Jahren, gleichzeitig mit dem älteren Steen. Er stellt nach einigen freieren Kompositionen in der impressionistischen Art der frühen Gesellschaftsstücke wie dem verlorenen Sohn (Petersburg) und religiösen Vorwürfen, die nicht ohne die Nähe Rembrandts möglich sind (Schwerin, Paris 1653, Wien-Schönborn), jene von Terborch her bekannten alltäglichen Vorgänge dar und beschränkt sich dabei ebenfalls auf eine, zwei, seltener schon drei Figuren: ein Herr oder eine Dame, die einen Brief schreiben oder lesen (London-O. Beit), ein junges Paar beim Musizieren, beim Wein und Frühstück (Abb. 147, London, Dresden, Karlsruhe, Kassel, Paris). Doch macht Metsu deutliche Ansätze zum Erzählen und läßt einen Jäger mit seiner Beute in das stille Wohnzimmer eintreten (Amsterdam), zeigt einen vor dem Gasthaus eingeschlafenen Sportsmann (London-Wallace C.) oder mit zurückhaltendem Vortrag einen bettelnden Jungen (Abb. 148). Dauernd zieht sich auch die Darstellung von Märkten durch sein Werk (Paris, London-Wallace C., Kassel, Dresden), auf denen er sogar zuweilen ein reizvolles Stückchen Stadtbild mit Gracht und Häusern zu schildern weiß. So regt sich bei Metsu in höherem Grade als bei Terborch die Liebe zur vielfältigen Natur, und er versteht es, die Ausschnitte aus dem Freien ohne die derben Verzeichnungen des Dou wiederzugeben. Das zeigt z. B. der sehr natürliche Baum des Pariser Marktbildes. Die Früchte und Gemüse stellt er mit der Liebe und Sorgfalt Dous dar; eine ganz ausgezeichnete Beobachtung beweist er aber in der Wiedergabe von Geflügel und Hunden — ein prächtiger Bernhardiner kommt auf mehreren Bildern vor —, und man geht wohl nicht fehl, in Metsu gegenüber dem Stubenmenschen Terborch einen Liebhaber der Jagd zu sehen. Auf diesen reicheren Bildern verfällt er der Weise des Dou, alle Einzelheiten genau so peinlich wie die Figuren durchzubilden, was Bilder anekdotischen Inhalts wie den Jäger der Wallace Collection auf das Niveau einer realistischen Illustration herabzudrücken droht. In der Regel zeigt aber auch Metsu nur ein Stückchen des behaglich eingerichteten Bürgerzimmers. Die Kante des mit der orientalischen Decke geschmückten Tisches und eine im Profil sitzende Figur betonen die Fluchtlinien, die Rückwand des wenig tiefen Raumes läuft der Bildfläche parallel. Einfache Sitz- und Stehfiguren, rechtwinklig oder ungefähr symmetrisch zueinander gestellt, erschöpfen fast den ganzen Vorrat des Meisters an Bewegungsmotiven. Sein stets wiederkehrendes weibliches Ideal ist eine blühende, echt holländisch füllige und gesetzte Frauengestalt, die in eine leuchtend rote, mit weißem Pelz verbrämte oder mit weißem Halskragen geschmückte Jacke gekleidet ist. Der Kontur ihrer Stirn ergibt mit dem der Nase eine auffallende, lang-

gezogene S-Linie (Abb. 147), die zusammen mit den hoch ansetzenden Augenbrauen einen einfältigen Ausdruck hervorruft. Gegenüber der rosigen Glätte der Frauenköpfe sind die Männer schärfer charakterisiert; sie werden mehr mit Graubraun durchgearbeitet und in das Dunkel des Hintergrundes eingeschmolzen. Typisch sind die Züge des abgebildeten Betteljungen, die noch einmal auf einem Konzert (Petersburg) vorkommen. Metsus Farbengebung wandelt sich von einer verhältnismäßig eintonigen Malerei, wie sie besonders das von roten Flecken unterbrochene Grünschwarz einiger Schmiedebilder (Amsterdam, London) zeigt, über eine durch warme Lokalfarben bereicherte Tonmalerei zu dem klaren und geradliniger konturierten Auseinanderlegen nunmehr kühler blauer und gelber, auch tiefschwarzer Farben. Das Beste leistet er in der mittleren Zeit. So fein wie er versteht keiner der Genremaler das Rot durch Grau zu mildern und ein wenig Blau dazuzustimmen. Manchmal schließt er den rötlichen Rock der am Tisch sitzenden Frauengestalt mit der braunroten Tischdecke harmonisch zu einem rötlichen Lichtkomplex zusammen, der durch Weiß schön gehoben wird, und hüllt die hinter der Tischplatte sichtbare Männergestalt und den Raum in gedämpftes Grüngrau oder Graubraun (z. B. auf dem Duett, Abb. 147 und dem Frühstück, Amsterdam). Die Gesamtbildordnung basiert auf der Einrundung durch Dunkelton, die in der Spätzeit immer geringer wird, und dem Vertauschen von Dunkel und Hell auf den beiden Bildseiten. So haben wir z. B. auf dem Amsterdamer Frühstücksbilde links helle Tischdecke und dunklen Oberkörper des Mannes, rechts den dunklen Rock und hellen Oberkörper der Frau; auf dem abgebildeten Betteljungen links unten Dunkelheit und einen hellen Himmelausschnitt darüber, rechts helle Frauengestalt und dunklen Hintergrund darüber, oder auf der Familie des Kaufmanns Geelvink (Berlin) den schwarz gekleideten Mann der in helle Seide gehüllten Frau gegenübergestellt. Aber vielfach herrscht in den scharfbegrenzten Farbkomplexen lediglich der Wille zur Isolierung und zum Kontrast; der Hintergrund wird oft dort vom Rahmen durchschnitten. Die malerische Durchführung seiner Bilder sichert Metsu eine hervorragende Stellung unter den holländischen Genremalern. Dazu kommt, daß seine Auffassung des Gegenständlichen immer freundlich und liebevoll, niemals von der verhaltenen Erotik Terborchs ist. Seine Bilder atmen wirklich die glückliche Behaglichkeit des holländischen Bürgerdaseins. Nach feineren seelischen Regungen darf man freilich nicht suchen, und im Grunde ist Mensch von Mensch weit getrennt. Die isolierende Tendenz äußert sich stark in seinen Handzeichnungen, die nur fest umrissene und im Gewand sorgfältig durchgeführte Einzelfiguren bringen. Metsu hat sicher nicht wenig auf Steen und andere Genremaler eingewirkt, aber als wirklichen Nachfolger kann man nur den Rotterdamer Joost van Geel (1631—1698) bezeichnen, dessen Säugling (Rotterdam) die gefälschte Signatur Metsus der künstlerischen Qualität nach nicht ohne Berechtigung trug.



Abb. 148. Gabriel Metsu, Das Almosen. Kassel

Noch mehr als Metsu nimmt der Rotterdamer Pieter de Hooch (1629— nach 1677), obwohl auch bei ihm die Herkunft von den Soldatenmalern sichtbar bleibt, die warme Farbigkeit des Rembrandt der vierziger Jahre auf, vermittelt durch Maes und vor allem Carel Fabritius (für seine Anlehnung an Fabritius: Die Torwache, Rom-Museo Nazionale). Hoochs beste künstlerische Zeit liegt in dem Jahrzehnt etwa zwischen 1655 und 1665, wo er sich in Delft aufhielt und im Wettbewerb mit Vermeer malte, der ein wirklicher Schüler des Carel Fabritius war. Für seine spätere Amsterdamer Zeit wird allgemein ein Nachlassen der Kraft festgestellt. Hooch malt zwei Motive, einmal die üblichen Gesellschaften im Zimmer (London-Buckingham P. und Nationalg., Nürnberg, Leipzig), dann Hausfrauen mit ihren Mägden oder gesellige Unterhaltungen in dem sauberen Hof und kleinen Vorgarten des Hauses (Abb. 149, Amsterdam, London). Die Innenraumbilder bringen eine neue Note durch das andersartige Verhältnis von Figur und Raum. Der Raum ist das Primäre; er füllt den größeren Teil der Bildfläche. Mit Fliesenboden, Deckenbalken, fensterdurchbrochener Seitenwand wird ein beträchtlicher Teil des Zimmers gezeigt,



Abb. 149. Pieter de Hooch, Frau und Magd. Petersburg

und die stehenden Figuren der Hauptgruppe erreichen etwa die Hälfte der Bildhöhe. Nicht genug an dem einen Raum, läßt Hooch durch eine geöffnete Tür eine zweite Kammer, durch deren Fenster vielleicht noch ein Stück Straße und Himmel blickt, oder auch einen Gang über den Hof sehen. Der Raum wirkt nicht nur durch seine straffe Linearperspektive. Durch das hohe Fenster fällt ein helles Licht ein und bringt kräftige Schatten hervor, während der nächste Raum von blendender Helligkeit erfüllt ist. Die Figuren, die gewöhnlich unsymmetrisch auf eine Bildhälfte gerückt sind, fügen sich, teils im Lichte, teils als Silhouette gegen das Licht stehend, in das Spiel von Hell und Dunkel ein. Wenn man hierzu die warme gelb-rot-braune Farbe in Rechnung zieht, so könnte es scheinen, als habe Hooch in größerem Maße als die anderen Genremaler zwischen Vielem eine Einheit herzustellen die Kraft besessen. Und wirklich beschränkt sich der Meister ja nicht auf die üblichen Zweier- und Dreiergruppen — Einzelfiguren sind bei ihm ganz selten —, sondern bringt mehr Menschen zusammen, wenn im einzelnen auch ihre Haltung recht steif ist und sich auf die bekannten Sitz- und Stehmotive beschränkt. Aber die genauere Analyse erweist, daß im Gegenteil in dieser Kunst alles auf klare Trennung und Sonderung angelegt ist. Die parallel laufenden oder über Kreuz geführten Fliesen geben in ihrem ständigen Wechsel von Hell und Dunkel einen zerstückelten Abschluß nach dem unteren Bildrande zu, die rechteckigen Rahmen der Fenster und Türen, die Balken der Decke sondern sich als rechteckig scharf umschnittene Schattenpartien von lichten Flächenteilen ab. Mit diesem geradlinigen System kontrastieren die Menschen in ihren verhältnismäßig kurvigen Flächen und Umrissen. Doch wird auch die einzelne Figur oft in verschiedene scharf gesonderte Stücke zerschnitten und zerlegt. So ergibt die Hausfrau unseres Bildes (Abb. 149) mit Bluse, Schürze und Rock nebeneinander schwarz, weiß, rote Flächen und wird durch Eimer und Papierkorb recht hart überschnitten. Das ganze System der Durchblicke, des räumlichen Hintereinander überhaupt, ist ein streng rationales. Die Fluchtlinien, die durch Fliesen, Deckenbalken, sowie durch die Seitenwand eines Gebäudes aufdringlich hervorgehoben werden und auf einen oft über die Bildmitte hochgerückten Augenpunkt zulaufen, werden in streng abgeteilten Etappen von Körpern, die der Bildebene parallel liegen, überschnitten und schließlich begrenzt. So bilden auf dem abgebildeten Hofbilde erst der Gartenzaun, dann die Mauer, dann die Gracht mit einem Baum hüben und einem Menschenpaar drüben und schließlich die Häuser jenseits der Gracht die schneidenden Akzente innerhalb des Raumes, der bei Hooch wohl kaum über 200 oder 300 Meter hinausgeht. Auch die Bildform Hoochs enthält die gegensätzlichen Momente. Die Dunkelheit der Decke wägt sich mit der Helligkeit des Bodens aus, ein dunkles Bett oder eine dunkle Tür einerseits mit einem hellen Durchblick andererseits (Berlin, Amsterdam). Aber in Hoochs guter Zeit mildert der warme Goldton die scharfen Gegensätze. Auf dem abgebildeten Werk verbleicht das ins Grünliche spielende Gelb des Himmels den Kontrast des Fliesenmusters und bindet sich mit dem warmen Rot des Backsteins, des Zauns, des Rockes der Frau und selbst dem Schwarzfleck ihrer Bluse; ebenso triumphiert das Zusammengehen von Rot, Gold, Schwarz auf den Innenraumbildern als ein warmer Gesamtton oder ein grün-goldner Lichtschimmer (der Keller, Amsterdam), der die Lokalfarben verblasen macht, über die rationale Trennung. Erst in der späten Zeit, als Hooch versucht sich über das bürgerliche Milieu hinauszuschwingen und Prachträume mit Bogen und Säulenkaminen gibt, werden die Farben bläulich, grau und fade, und jetzt wirkt das ehemals so vorzüglich gehandhabte Rot hart und bunt. Pieter de Hooch ist auf seinen Innenraum- wie Hofbildern stets unverkennbar und sich gleichbleibend. Weil er die volle, warme Farbenharmonie mit starker Raumwirkung vereinigte, hat er wie kein anderer holländischer Maler die Poesie des holländischen Hauswesens zu schildern ge-





Abb. 150. Vermeer van Delft, Bei der Kupplerin. Dresden (1656)

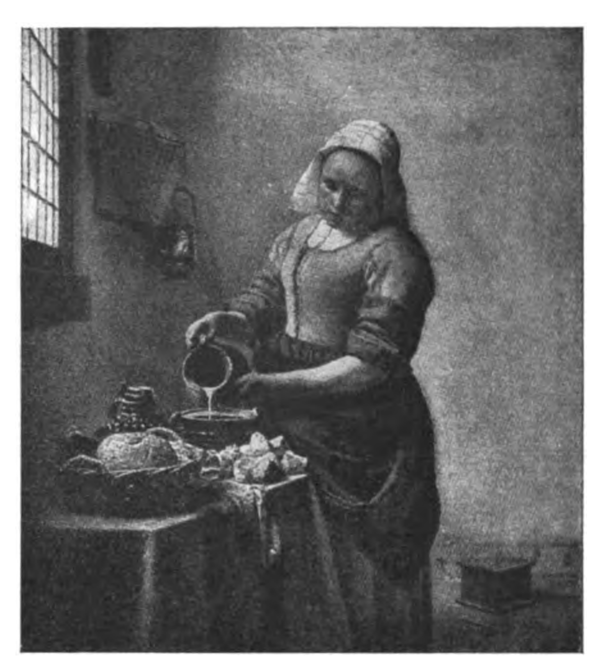


Abb. 151. Vermeer van Delft, Die milchgießende Magd. Amsterdam

wußt, die reinlichen Stuben, in denen das Sonnenlicht spielt und behaglich-freundliche Menschen sich versammeln, die blitzblanken Küchen, Höfe und Vorgärten, die ein rationalistischer, reinlich scheidender und säubernder Sinn hervorgebracht hat, wie er dem Künstler selbst zu eigen war.

An Pieter de Hooch schließt sich mit seinen Durchblicken ins Freie Jakob Ochtervield (um 1635—vor 1682) an, der aber in seinen Gesellschaftsstücken ebenso auch von Terborch abhängt. Anfangs versucht er sich in Gesellschaftsstücken größeren Formats (Dessau), dann malt er Musikantenszenen, Gespräche zwischen Hausierern und Frauen und dergleichen (Amsterdam, London, Berlin, Haag). Ein großes Regentenbild hängt im Reichsmuseum (1674). Er versucht wie Terborch das Stoffliche zu geben, aber seine Seidengewänder springen aus leeren, kühl grauen Flächen heraus; Rot und Grau stehen hart nebeneinander. In der Art Hoochs malt Pieter Janssens Elinga Zimmer mit einfallendem Sonnenlicht (Frankfurt, München). Desgleichen in seiner besten Zeit Isaak Koedjick (1616/17—nach 1677), der eigentlich ein Schüler Dous ist (Petersburg). Wie zu de Hooch gehört auch zu Dou und Metsu Quiringh Brekelenkam (um 1620—1668), der auffallenderweise den Handwerkerstand schildert und Schuster wie Schneider bei der Arbeit darstellt. Seine Farbe ist rötlich braun, die Gestalten kommen kaum von einer dumpfen Befangenheit los (Amsterdam, Braunschweig, Kassel, Dulwich, Stockholm). Eher Gegensatz zu Hooch als Ähnlichkeit betont das Hofbild des Esaias Boursse (1631—1672) in seiner Grobheit und seinen schmutzig rotbraunen Farben (Berlin, andere Bilder in Amsterdam, Straßburg, London-Wallace C.).

Der letzte große Meister des bürgerlichen Sittenbildes ist der in Delft zurückgezogen lebende und nebenher einen Kunsthandel nicht eben glücklich betreibende Vermeer van Delft (1632—1675).

Vermeer vereinigt in der Farbe die Vorzüge seiner besten Vorgänger und alle seine Bilder — wir kennen deren nur etwa 39 — atmen eine wundervolle Gelassenheit. Sie sind Wunderwerke der Technik und von großer Naivität und Simplizität im Gegenständlichen. Die Mehrzahl seiner Werke und wohl die schönsten sind nur einer Figur oder gar nur Halbfigur gewidmet und stellen Frauen bei einer unauffälligen Beschäftigung im Hause dar: die Briefleserin (Dresden und Amsterdam), die Milchgießerin (Abb. 151), die Spitzenklöpplerin (Paris), die Dame, ein Perlenhalsband umlegend (Berlin), die Goldwägerin (Philadelphia-P. A. B. Widener). Auch die Unterhaltungen bei Musik und Wein bleiben bei zwei oder höchstens drei Figuren und bevorzugen Halbfiguren (New York-H. C. Frick, Boston-Gardner, Windsor Castle, Braunschweig, Berlin). Dazu kommen einige Ansätze zu allegorischer Darstellung (Haag, Abb. 152), einige Brustbildnisse von Herren und Mädchen (Brüssel, Haag, Brüssel-Arenberg) und zwei Landschaften (Haag und Amsterdam-Sml. Six). Diesen Bildern voraus gehen zwei Jugendwerke, der



Abb. 152. Vermeer van Delft, Im Atelier. Wien, Sml. Czernin

Besuch Christi bei Maria und Martha (Abb. 154) und das Bad der Diana (Haag), die mit ihren ganzen, verhältnismäßig idealen Figuren und der warmen Farbenglut einen Hauch von der italienischen Barockmalerei (vgl. Abb. 153 und Abb. 154) und von Rembrandt her spüren lassen. Den Übergang zu seinem eigentlichen Gebiet bildet das große Halbfigurenbild der Kupplerin (Abb. 150), dessen leuchtendes Zitronengelb, Rot, Schwarz noch die warme Farbskala überwiegen läßt. Die Komposition dieses Bildes wird wohl auf die Wahl des Freiers von Claes Moeyaert (Amsterdam) zurückgehen. An den Mädchenkopf des Moeyaertschen Bildes erinnert noch einmal die Mandolinenspielerin (Philadelphia - Johnson). Der Vergleich eines echten Vermeer, der Milchgießerin (Abb. 151), mit dem ähnlichen Bilde des Gerard Dou (Abb. 143) offenbart, daß er auch bei diesem Feinmeister in die Schule gegangen ist, läßt aber zugleich die wichtigen Unterschiede erkennen. Für Vermeer rückt die Figur weitaus mehr in den Vordergrund, die Umgebung verringert sich, das Fenster wird z. B. überschnitten. Die Farben legen sich in Zitronengelb, Tiefblau und Dunkelgrün, sahnefarbenes Weiß und Rotbraun sorgfältig auseinander. Die Figur, die bei Dou aus dem Dunkel herausgeholt ist, steht dunkel gegen den lichten Grund. Das Schummern der Farben bewirkt Vermeer nicht durch bräunliches Schattieren, sondern durch Aufsetzen von ganz reinfarbenen, kleinen hellen Fleckchen, so daß der emaillig feine Untergrund an leuchtenden Partien wie mit Perlen übersät erscheint. Ein weiterer Wesenszug des Vermeer äußert sich in der gelassenen Stellung der Hauptfigur, die vorteilhaft gegen das kokett aus dem Bilde herausblickende Mädchen des gefallsüchtigen Dou absticht. Vermeer verstand es, seinen weiblichen Gestalten eine würdig-frauliche un nicht anmutlose Haltung zu geben. Das geht auch aus dem Vergleich der Goldwägerin Vermeers mit dem ähnlichen Bilder Pieter de Hoochs (Berlin) hervor. Bei Vermeer eine leise, aus dem locker gehaltenen Gesamtkörper kommende Bewegung, bei Hooch eine gezwungene Aktion in steifer Profilstellung. Der Unterschied der kühlen Farbkombination Vermeers gegenüber dem glühenden Rot und Gold des Hooch hat man oft hervorgehoben. — Was die Gestaltung von Körper und Raum anbetrifft, so hat sich ein schon lange bei den Genremalern zeigendes Kennzeichen verschärft: die Nahsichtigkeit, die einzelne Körper — gewöhnlich einen mit Decken und irgendwelchen Stilleben beladenen Tisch — so dicht heranzieht, daß sie nach vorne über die ideale Bildzone zu stoßen scheinen. Diese Körper überschneiden in der Regel rücksichtslos die seitlich oder hinter ihnen stehende Menschengestalt, und die Rückwand des überaus geringen Raumausschnittes läuft bildparallel. In seiner späteren Zeit sucht der Künstler aus dieser Enge herauszukommen. Er gibt mit Fliesen, Seitenwand, vereinzelt sogar Decke einen größeren Raumausschnitt und schiebt die Figuren weiter zurück. Aber nun erweist sich seine Begrenzung noch deutlicher. Denn die Gegenstände des Vordergrundes wie Fliesen, Tisch, Portiere geraten übermäßig groß, und die perspektivische Verkleinerung des immerhin nicht tiefen Raumes wird übertrieben (bes. deutlich in der Dame am Spinett, Windsor Castle; auch bei Halbfiguren, New York-



Abb. 153. Alessandro Allori, Christus bei Maria und Martha. Wien (1605)

H. C. Frick). Daß diese Übertreibung der perspektivischen Wirkung in der Zeit liegt, beweist das Spätwerk Terborchs, das Konzert (Berlin). Sehr bezeichnend geht der Bruch zwischen vorderer und hinterer Zone bei Vermeer aus einer Zeichnung, der Ansicht von Delft (Wien - Albertina), hervor, wo eine Chaussee keilartig stark in den Raum hineinstößt und dahinter ohne Vermittlung plötzlich der Stadtprospekt als ruhende Fernsicht erscheint. Auf seiner berühmten Ansicht von Delft (Haag), deren sonnig-wolkig webender Himmel mit dem Rotbraun des Backsteins eine wunderbare Farbenharmonie ergibt, geht der Künstler der Hineinführung in die Tiefe aus dem Wege. Über dem fast bildparallel geführten Wasser breitet sich die Stadt silhouettenartig aus, und die Türmchen reihen sich nebeneinander. Das Vordergrundsstück, das entgegen aller Tradition hell gefärbt ist, drängt den mittleren Prospekt nicht zurück, und die sehr kleinen Figürchen unterstützen nicht im geringsten eine perspektivische Wirkung. Das zweite Landschaftsbild Vermeers, die Gasse (Amsterdam-Sml. Six), rechtfertigt kaum den Namen einer Landschaft und nicht den einer Gasse. Denn es ist nur ein Ausschnitt von weniger als zwei mit der Front bildparallel gestellten Häusern; der Durchblick auf einen engen Hof gibt einen entfernteren Augenpunkt, auf den die Fluchtlinien von unten und oben zustürzen. — In der Bildordnung ist eine zusammengefaßte Form kaum erkennbar, weil bis in die Einzelheiten hinein Alles auf Sonderung, Kontrast und Abwechslung gestellt ist. Das Bild der Kupplerin (Abb. 150), das durch die gegenständliche Anordnung in eine obere und untere Bildhälfte zerteilt ist, stellt noch sehr deutlich dem zitronengelben Helldreieck des Mieders der Frau das tiefbraune Dreieck des über dem Balkon hängenden Mantels diagonal gegenüber. Das Perlenhalsband (Berlin) hält sich mit seinem lichten Graugelb und Tiefblau-Braun an die bekannte Bildordnung des hellen und dunklen Bilddreiecks, ebenso die Milchgießerin (Abb. 151). Aber jede ovale Abrundung und Abdunkelung der Fläche ist vermieden, und innerhalb des Dunkel- wie Hellkomplexes lösen sich die einzelnen Lokalfarben fein und klar voneinander.



Abb. 154. Vermeer van Delft, Christus bei Maria und Martha. Skamoglie Castle, Sml. Coats

Einige Werke Vermeers weisen auf die Rolle des Italienischen bei den Sittenmalern hin, denn so bodenständig auch diese Kunst erscheint, die ersten lebendigen Impulse sind doch vom Süden gekommen. Die Diana Vermeers (Haag) verwendet die bekannte Bathsebastellung (S. 119), die auch zahlreich bei den anderen Genremalern, z. B. bei Dou (Petersburg) zu finden ist. Der Typus der zurückgelehnten Frauengestalt in Vermeers Allegorie (Haag), der bei Miense Molenaer (Haag 1653), bei Jakob van Loo (Berlin) und besonders frei bei Jan Steen (z. B. Abb. 146) vorkommt, geht auf italienische Meister wie Veronese zurück. Auch die Stellung mit einem auf die Bank gestützten Bein (Abb. 88f.), die man bei Dirk Hals (Braunschweig 1630), zahlreich bei Ostade und Jan Steen antrifft, ist italienischem Formgefühl entsprungen und kommt schon in dem kleinen Cicero Vinzenzo Foppas (London, Wallace C.) vor. Es wäre wichtig, im Sinne des Archäologen die Stellungen und Gebärden auf den holländischen Genrebildern zu untersuchen, und man würde über ihre Armut erstaunen. Alle irgendwie auffallenden, gelungenen Stellungen lassen sich auf wenige Typen zurückführen, deren italienischer Ursprung, oft durch Vlandern vermittelt, auf der Hand liegt. Die nordische Sachlichkeit, die das Milieu einzigartig schildert, greift für die Menschen auf das südliche Körpergefühl und die uralte Prägung typischer Haltungen zurück. Naturgemäß wird diese Herkunft umso belangloser, je mehr die Bewegungsmotive verarmen und steife Profil- und Frontalfiguren in schwerfälliger Kleidung schließlich zu Stilleben im Raume erstarren. Auf religiösen Bildern tritt auch in

der Gesamtanlage Anlehnung an italienische Vorbilder auf. So geht Steens Hochzeit auf der Terrasse (London-O. Beit) auf Kompositionen Veroneses (Paris), A. van de Veldes Noli me tangere (Wien) auf Baroccio (Rom-Gal. Corsini), Vermeers Jesus bei Maria und Martha auf Alloris Behandlung des gleichen Gegenstandes zurück (Abb. 153/4).

Vermeer van Delft prägt auf seinen Bildern die Züge des holländischen Sittenbildes aus, die am weitesten von Rembrandt fortführen. Rembrandt schob die Körper zurück, umbaute sie ringförmig, sammelte das Licht und schloß die Fläche durch das Dunkeloval. Damit sprach er die bewußte Ablösung der Welt vom Ich, ihre Objektivität, Geschlossenheit und Ganzheit in jedem ihrer Teile aus. Während noch bei Dou hiervon Spuren deutlich vorhanden waren, verkehrt Vermeer diese Ordnung fast ins Gegenteil. Er läßt die vordersten Körper herausfallen, die Körper im engen Raume sich stoßen und drängen, den aufgelichteten Grund, welchen Rechteckrahmen an der Rückwand und Fliesenwechsel am Boden zerstückeln, durch den Rahmen unvermittelt überschneiden. Damit sagt er, daß die Welt nur als das gilt, als was sie den Augen erscheint, daß sich der Mensch des Ausschnitts mit seiner Zufälligkeit nicht zu bemächtigen und ihn nicht zum Ganzen zu durchformen vermag. Wird nicht Vermeers Auge zur Linse eines photographischen Apparates, wenn er die Linien im Vordergrunde abrutschen läßt? Nähert sich die Ansicht von Delft trotz ihrer Farbenpracht mit der Rahmenbegrenzung ihrer Horizontalen nicht einer idealen Farbphotographie? Und noch auffälliger tritt in dem „Gäßchen", welches Fenster, Türumrahmungen und Giebel streng vertikal und horizontal aufteilt, die Sinnlosigkeit des durch Wand und Staffelgiebel fahrenden Abschlusses zutage. Bei Vermeer ist alles auf Trennung und harte Begrenzung gestellt. Die starke Beschränkung auf eine Einzelfigur, ja Halbfigur entspricht dem Isolierungsbedürfnis. Aber auch wo er mehrere Figuren zusammenbringt — und das gilt genau so für einen Terborch und Metsu —, schafft nur das Literarisch-Gegenständliche einen Zusammenhang. Als Körper im Raume nähern sich die Menschen keineswegs an, sie stehen gesondert oder überschneiden sich hart. Ebenso wird auch die Einzelfigur noch wieder durch ihre Kleidungsstücke zerschnitten und durch die Tischkante teilweise überschnitten oder gezweiteilt (Abb. 147, 149; bei Terborch z. B. die Briefleserin, London-Wallace C. oder das Konzert, Berlin, wo die Dame hinterm Spinett wie eine Steinbüste erscheint). Es sind deutliche Zeichen dafür, daß der Mensch nicht innerlich auf seinen Mitmenschen eingeht und sich ihm zugehörig fühlt, daß überhaupt das Gefühl für die organische Ganzheit des Menschenwesens mangelt. Wie der Mensch fremd zum Menschen steht, so steht er auch im Gegensatz zur Welt. Denn die rundlichen Flächen und Umrisse der Menschengestalt kontrastieren ohne jede Angleichung mit den strengeren, gradkonturierten Flächen von Wand und Tisch. Die stete Wiederholung der Raumecke zeugt überdies von der Enge und Dürftigkeit dieser Welt. Versöhnend greift in die Gegensätze die helldunkle Abtönung der Lokalfarben ein; aber stärker ist doch der Gegensatz, und zumal bei Vermeer streben die Farben zu dem größtmöglichen Kontrast Zitronengelb und Ultramarin auseinander. — Viele dieser Gegensatzelemente erinnern an die Kunst der Renaissance mit ihrem Dualismus von Mensch und Welt, ihrer Raumschichtung und Lokalfarbe. Aber während das Körpergefühl weitaus stärker fehlt, versucht der barocke Künstler durch die oft durchscheinende Körperordnung des Achsenkreuzes, die rechtwinklige Drehung eines Partners innerhalb einer noch symmetrisch empfundenen Ordnung, die ebenso wie in den Gestalten auch in der obligaten Seiten- und Rückwand zum Ausdruck kommt, das Verhältnis der Menschen untereinander und zu den Dingen durch die Einbeziehung der dritten Dimension vielseitiger zu gestalten. Ebenso rückt die Dreiecksordnung und das relative Helldunkel die Sittenmaler näher zu Rembrandt heran, der ja auch die rechtwinklige Drehung zur Bereicherung der Symmetrie verwandte (S. 170) und die vom unteren Bildrahmen hart überschnittene Halbfigur in seiner Spätzeit bevorzugte.



Abb. 155. Salomon Ruysdael, Vor dem Wirtshaus. Amsterdam (1660)

V. Landschaft, Architekturstück, Stilleben und Porträt

Der größte Teil der holländischen Landschaftsmalerei wächst aus der vlämischen Landschaftskunst heraus. Langsam und ohne Sprung wie ein organisch-natürlicher Vorgang tritt die neue Form an die Stelle der alten. Mehr und mehr verringert sich die wimmelnde Fülle von Menschen und Dingen, die der weltneugierige Sinn des Vlamen gegen 1600 auf weitem Plan auszubreiten liebte. Das Abenteuerliche und Bizarre wird durch die einfache, gewohnte Umwelt ersetzt. Stufe um Stufe sinkt der Horizont herunter, und auf einen einheitlichen Fluchtpunkt orientieren sich, eine tiefe Raumgasse bildend, die Körper. Grad um Grad schmelzen die verschiedenen Plane zusammen, und ein einheitlicher graugrüner Ton wächst durch die verblassenden, nur noch im Himmel und den Staffagefigürchen sich haltenden bunteren Lokalfarben hindurch.

Der Umwandlungsprozeß ist auch innerhalb des Oeuvre ein- und desselben Meisters zu beobachten. So malt Esaias van de Velde (um 1590—1630) im Jahre 1622 das echt heimische Motiv einer Fähre (Amsterdam), aber seine Absicht geht noch dahin, möglichst viel zu zeigen und durch verschiedene Lokalfarben zu verdeutlichen; dunkle Bäume mit korallenähnlichen Blätterkronen, die nicht nur für Esaias van de Velde um diese Zeit typisch sind, schneiden scharf in den Himmel ein und geben eine einigermaßen symmetrische Dreiteilung. Noch stärker erscheinen seine Winterlandschaften (Leipzig, Amsterdam, Haag) mit Sepiabraun, ziegeligem Rot und Blaugrün wie gezeichnet, und viele Weißstellen erhöhen diese Wirkung. Sieben Jahre nach der Fähre nimmt er ein kleines, anspruchsloses Stückchen Düne zum Vorwurf (Amsterdam). Jetzt weiß er bereits die Grundierung zu benutzen und legt das Gelände mit flüchtig getuschten Rot- und Braunfarben an, während er den Himmel mit einer graugrünlichen Farbe deckend behandelt. Aber auch in diesem Bilde folgt er mit der Abtrennung einer breiten vorderen Dunkelzone von dem hellen zweiten Plan vlämischer Gewohnheit. Augenscheinlich ist das abgebildete oder ein ähnliches Werk des Jan Brueghel (Abb. 17) sein unmittelbares Vorbild gewesen. Die Zeichnungen in den zwanziger Jahren, die noch selten ragende Gebäude und Felsen fehlen lassen, sind flockig leicht gestrichelt und punktiert. Sein Bruder Jan van de Velde (um 1593 bis nach 1626), ein unselbständiger Maler, wird durch seine Stiche wichtig für die mehr südlich gerichtete Landschaftsmalerei. Er verbreitet den Aufbau Elsheimerscher Landschaften mit Kugelbäumen und wohlgeformten Figuren und weiß auf seinen Nachtstücken, indem er die scharfen parallelen Strichlagen unterbricht und den Papierton wirken läßt, den Effekt angestrahlter Wolken ähnlich wie der Ritter Goudt

zu erzielen. Stärker noch als Esaias van de Velde bleibt Adriaen van de Venne (1589—1662) im Vlämischen stecken. Seine Bauernszenen und Vergnügungen auf dem Eise (Berlin und Amsterdam) haben den hohen Horizont, Übereinanderstaffelung der lokalfarbenen, an den alten Brueghel erinnernden Figuren, den kaltgrünlichen Hintergrund und den Schwung umrahmender Bäume. Auf einer ähnlichen Übergangsstufe stehen die staffierten Dorflandschaften des Joost Cornelisz Droochsloot (1586—1666; Bilder im Haag, Amsterdam). Den Geist der vlämischen Landschaftsmalerei innerlich in die holländische Malerei hineinzutragen und weiterwirken zu lassen vermochte aber wohl nur Hercules Seghers (1589— um 1645), Schüler Coninxloos, ein Meister „reich an Ideen und unerschöpflich an mannigfaltigen Motiven“ (Houbraken). Er vermittelt die farbigen Reize und die wirklichkeitssteigernde Kraft der vlämischen Landschaftskunst an Rembrandt (S. 165) und Roghman (S. 182). Seine Berglandschaften, deren Kalksteinfelsen an die Maasufer erinnern (Florenz, Amsterdam, Berlin-J. Simon), drücken durch ihre relativ tonige Verschmelzung der Farben und starke räumliche Wirkung mehr seelisches Leben als bloße Phantastik aus. Etwa um 1630 gibt Seghers mit den beiden Ansichten der Stadt Rhenen (Berlin) Ausschnitte aus der holländischen Flachlandschaft mit ganz tief gelegtem Horizont, wie sie nicht einfacher und realistischer aufgefaßt werden können. Die grünliche Erdfarbe teilt sich den Gehöften, Mühlen und dem Kirchturm mit, und nur im Himmel gibt rötlichviolette Beimischung dem Graublau einen etwas glasigen, unwirklichen Ton. Bekannter als durch seine Gemälde ist Seghers durch seine Radierungen in verschiedenen Farben, die gegenständlich die Naturformen ins Bizarre, Unheimliche, Exaltierte steigern und sie formal durch Striche, Punkte, Häkchen bis zur Unkenntlichkeit atomistisch zerlegen. (Kupferstichkabinette in Dresden, Amsterdam, Berlin.) Der Wille zur horizontalen Lagerung wird jetzt so stark, daß zwei Künstler, Avercamp und Arents, fast ausschließlich den wagerechten Abschluß der Erdzone wählen. Hendrik Avercamp (1585—1663) malt vorzüglich gefrorene Flußläufe, auf denen sich Schlittschuhläufer tummeln (Amsterdam, Berlin, London). Er rückt den Horizont jedoch gewöhnlich ziemlich hoch, zeichnet die Figuren und färbt ihre Kleidung bunt. Das naive gegenständliche Interesse und die bilderbogenhafte Genauigkeit, mit der sich die Figuren vom hellen Umgrund der Winterlandschaft absondern, erinnert an die altniederländische Kalenderillustration. Ähnlich sind die kleinen Bildchen des Antonie Verstralen (Haag, Hamburg, Riga). Arent Arentsz (gen. Cabel, 1585/6—1635) betont die Horizontale durch mehrere Parallelführungen. Er stellt Fischer und Jäger, auffallend untersetzte Gestalten, auf einem schmalen Plan im Vordergrund auf, so daß sie die perspektivisch zusammenlaufenden Linien der Tiefenführung überschneiden (Amsterdam, London). Als wichtiger Vorläufer des Aert van der Neer schließt sich hier Raphael Govaerts Camphuysen (1597/8—1657) an. Seine Winterstücke, Mond- und Sonnenuntergangslandschaften fallen durch eine violettrötliche bis zum süßlich Rosarot sich steigernde Tönung auf (Schleißheim, Leipzig, Amsterdam). Einen Vorstoß zum ganz anspruchslosen Naturausschnitt macht Pieter de Molyn (1595—1661) mit seiner sandigen Anhöhe (Braunschweig 1626). Eine schön aus dem Mittelgrunde herausgearbeitete Helligkeit kontrastiert mit dem noch elsheimerartig zusammengefaßten Baumschlag. Molyn behält im allgemeinen deckende Farben und konzise Konturen bei (Berlin, Leipzig). Auf dem Berliner Bilde führt eine ockergelbe Landstraße in schwungvoller Kurve in die Tiefe, und eine dunkelgrüne Pappelgruppe hebt sich vom italienisch blauen Himmel ab. Auf seinen Radierungen und Zeichnungen, die in seiner frühen Zeit deutlich auf Bloemaert zurückgehen, arbeitet er mit scharfen, unruhigen Konturen. Dennoch möchte er die Form auflösen und zeichnet etwa eine Hütte mit wunderlichen Zickzacklinien. Er kriegt die Dinge nicht immer voneinander los, versagt auch zuweilen in dem Übergang von Vorder- und Mittelgrund und bildet die Figuren im Vordergrund zu groß. Seine Zeichnungen von Dünenlandschaften späterer Jahre dagegen sind tonig und zeigen durch gleichförmig aneinandergereihte Häkchen und etwas schwerfällige Schnörkel die Fühlung mit Cuyp.

Die ersten Meister der typisch holländischen Landschaft sind Jan van Goyen und Salomon Ruysdael.

Jan van Goyen (1596—1656) war Schüler des Esaias van de Velde; er arbeitete in Leiden und seit 1634 im Haag. Wie seinen Lehrer interessiert ihn anfangs die bunte Vielheit, und auf seinen Dorflandschaften in Braunschweig und Bremen (1623 und 1625) hat auch er die Korallenbäume, die ein festeres Bildgerüst geben, den mäßig hochgezogenen Plan und genau durchgezeichnete, übereinander sichtbare Figürchen. Aber schon am Ende der zwanziger und vollends mit den dreißiger Jahren hat er die Form der einfachen, grauen Dorf- und Flußlandschaft ausgebildet, die für ihn und zahlreiche Nachfolger charakteristisch ist. Eine Dorfstraße oder vielmehr nur eine einzige Hüttenzeile zieht sich auf einen stark seitlich verlegten Fluchtpunkt zu in die Tiefe hinein; ein paar plumpe Bauerngestalten, gewöhnlich vom Rücken gesehen, verteilen sich ganz unauffällig raumeinwärts; den Vordergrund bilden ein paar dunklere Geländewellen (München 1626, Hamburg 1623, Abb. 156). Oft ist es auch ein Flußufer, das schräg in die Tiefe flieht, und dann bildet eine Fähre oder größeres Boot im Vordergrunde einen Abschluß (Augs-





Abb. 156. Jan van Goyen, Dorfstraße. Dresden

burg 1636, Amsterdam, Berlin). Anfang der vierziger Jahre senkt Goyen zuweilen den Horizont so tief, daß die Erdzone zu einem schmalen Streifen wird, der nur etwa ein Fünftel der Bildhöhe ausmacht (Abb. 157, Schwerin 1641, Leipzig). Mit der ausgesprochenen Wagerechten tritt jetzt aber auch die Senkrechte in ihr Recht, und das Ufer mit Gebäuden (oft ist es der Valkhof zu Nymwegen) durchschneidet etwa in der Bildmitte den flachen Wasserspiegel (Dresden 1643, München 1643, Amsterdam 1645, Kassel 1646, Berlin 1649). Das Eigentümlichste ist jedoch die Technik, mit der Goyen diese anspruchslosen Gegenstände behandelt. Die braune Untermalung des Bildes wird, was die Erdzone betrifft, stark ausgenutzt, flüchtige in ähnlichen Tönen gehaltene Aufhellungen und Schatten hie und da darüber gelegt und dann mit kleinen Pinselstrichen und Tupfen die Körper in den Grundton hineingezeichnet, sodaß sich vielfach eine Art von Netz- oder Wabenstruktur ergibt. Der Baumschlag besteht lediglich aus solchen aneinandergereihten graugrünen Tupfen, wie gepunzt erscheinenden dunklen Grübchen mit pastoseren Hellflecken zwischenein. In den Figürchen schimmern verblasene Lokalfarben durch, und nur im Vordergrunde schafft der Maler durch pastos aufgesetztes ins Grünliche spielendes, schwefeliges Gelb eine farbige Dominante. Dies gilt aber vor allem für die Erdzone. Den Himmel legt Goyen mit deckenden Weißfarben an und erzielt oft ein perlmutterartiges, reicheres Farbenspiel, läßt auch gern einen kleinen Fleck Blau wirken. Kein anderer holländischer Künstler geht so ausschließlich auf den Gesamtton und Feinheit der Valeurs aus. Ganz besonders kommt die Eigenart Goyens, die skizzenhafte Fahrigkeit in den Seestücken zum Ausdruck. Durch leichtes Behandeln des Braungrundes mit bleigrauen Tönen bildet er etwas schematisch die aufschäumenden Wellen; mit wenig dunklerem Braungrau werden die unter dem Druck des Windes schräg liegenden Segelschiffe hingestrichen; ein entfernter Landstreifen wird grünlich so leicht und locker hingesetzt, als ob er wegzublasen wäre. In der späteren Zeit greift Goyen, wie die Ansicht des Haarlemer Meeres (Frankfurt 1656) zeigt, zu festeren Lokalfarben. Durch die kräftig modellierten Wolken dringt die Sonne, die Schiffe liegen ruhig, die räumlichen Distanzen sind klarer abgemessen. Aber nebenbei pflegt er die alten Uferstücke in weitaus mehr verengtem Ausschnitt und schwärzlicheren Farben. — Unverkennbar ist die Hand des Künstlers in seinen stets bildmäßig angelegten und umrandeten Zeichnungen, auf denen er anfangs die Figuren noch etwas groß vor die Landschaft stellt, dann aber mit ganz feinen, flüchtigen Strichen — für das Blattwerk sind es ungefähr hufeisenförmige Krackeln, Kringelchen und Schlängellinien — Figuren und Landschaftselemente ineinanderwebt. Die beschatteten Stellen faßt er gewöhnlich durch eine leichte Sepialavierung zusammen, so daß ein steter Wechsel

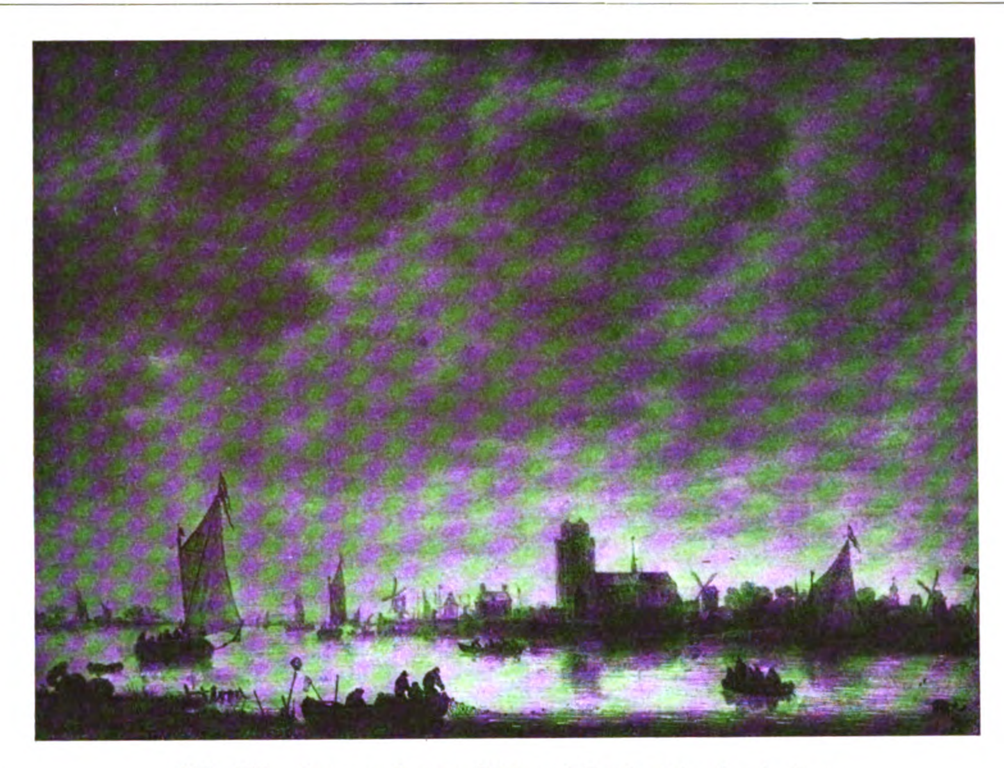


Abb. 157. Jan van Goyen, Blick auf Dordrecht. Amsterdam

von hellen und dunklen Schatten in der Erdregion zustande kommt, während der Himmel nur nach dem Bildrande zu etwas abgedunkelt ist. Die lockere, fahrige Art des Meisters in seiner Kunst stimmt mit seinem Leben zusammen. Er war stets voll von Plänen, spekulierte in Häusern und Tulpen, ohne eine Sache konsequent zu verfolgen und ohne es darum wirtschaftlich voranzubringen.

In Motiv und Farbe sind die Bilder des Salomon van Ruysdael (um 1600—1670) denen Goyens bisweilen zum Verwechseln ähnlich. Doch biegt seine ganz eigene Formensprache merklich ab. Wohl malt auch er Uferstreifen, die sogar in ihren graugrünen und bleigrauen Farben noch verblasener sind als die Goyens, wo Gebüsche als rundliche grünliche Knäuel sich wollig aneinanderlegen und Bäume sich strukturlos aufwärtsschlängeln (Hamburg 1632, Haarlem, München, Leipzig). Wohl gelingt ihm in der großen Landschaft von 1631 (Berlin) die großartigste Ausgestaltung der einfarbigen Diagonallandschaft mit golden herausleuchtender vorderer Düne. Aber schon hier arbeitet er viel fester und solider und trägt die Farben pastoser auf. Entschiedenere Gegensätze in den Farben und festere Durchbildung des Körperlichen werden dann mehr und mehr merklich. Auf seinen Flußlandschaften (Abb. 158, Berlin, Wien-Czernin) färbt er den vorderen Wasserstreifen kohlig schwärzlich, gibt dem schmalen, spitzen Dreieck des Ufers einen der Neutraltinte ähnlichen Dunkelton und setzt dagegen helles Gelb im Fluß und im Himmel, der oft ein kräftiges Blau bekommt. In seiner späteren Zeit streben hohe Bäume auf einer Bildseite über die Fläche. Aber entgegen einer zusammenfassenden Absicht verliert das Laubwerk ganz die frühere weiche Rundung und wird diffus, durchbrochen und ungemein spitzig silhouettiert. Dem Diagonalaufbau folgend, wird der Baumschlag und ebenso der Himmel, der jetzt kräftige rotgelbe und violette Töne annimmt, schräg heruntergestrichen. Reiche Staffage von Hirten und Viehherden, Reitern und Wagen belebt die Landschaften der Spätzeit (Abb. 155, Budapest, Berlin, München, Antwerpen).

Die Zahl der Landschafter, die in der Art Goyens und Salomon Ruysdaels malen, ist Legion. Im Kunsthandel und in den Magazinen der Museen findet man ihre Bilder. Einige der bekannteren Namen seien genannt. Antonie van Croos (1606/7—1662/63) zeichnet mit Rotbraun in der Art Goyens, bildet aber das Laub spitzig und diffus wie der späte Salomon Ruysdael (Kassel, Dresden, Brüssel). Wouter Knyff (um 1620 bis nach 1693) malt Goyensche Flußufer ohne die feine Tonigkeit, derber im Vortrag und größer im Format (drei solcher Uferlandschaften in Leipzig, auch Haarlem 1643, Darmstadt). François Knibbergen (erste Hälfte des 17. Jahrhs.) besitzt Goyensche



Abb. 158. Salomon Ruysdael, Flußlandschaft. Kassel

Flottheit und Leichtigkeit und hebt die in diagonalem Zuge einförmig graugrün hingestrichenen Hütten und Bäume in wirkungsvoller Silhouette gegen den offenen Raum ab (Würzburg 1653, andere Leipzig, Amsterdam). Pieter Nolpe (1613/4—1652/3) hat neben einfachen Dorfschilderungen Interesse an historischen Szenen und fertigt Stiche vom Einzuge der Maria von Medici in Amsterdam (Landschaften in Leipzig, Kassel). Frans de Hulst (†1661) malt den Valkhof schwerer und schmutziger als Goyen (Amsterdam, andere Bilder Leipzig). Marten van der Hulst stellt ziemlich große Figuren am Strande dar, sich anschließend offenbar an frühere Zeichnungen Goyens, und bereichert den grünlich goldenen Grundton durch ein paar rosa und blaue Nuancen (Leiden). Frans de Momper (1607—1660/1) verleugnet in seinen ruhigen Flachlandschaften vollkommen seine vlämische Abstammung (Kassel, Berlin). Jakob van Mosscher (1613 in Delft nachweisbar, 1640—50 in Haarlem) läßt schon in seinen großen detaillierten Bäumen, den Landstraßen und Hütten am dunklen Waldesrand (Kassel, Nürnberg) die Nähe des großen Jakob van Ruisdael merken, zu dem auch Jakob Salomonszoon van Ruysdael (1630 —1681), Nachahmer seines Vaters Salomon, bereits stark hinneigt.

Neben der Flachlandschaft wird die Darstellung der See gepflegt, auf der der Holländer ebenso zu Hause war wie auf dem Lande und die ja auch als eine Flachlandschaft gelten kann. Noch mehr entspricht die stets diesige Atmosphäre dem Willen zum Einheitston und der horizontale Abschluß läßt sich kaum umgehen. Auch hier ist der neue in Holland aufkommende Geist stärker als die nationale Veranlagung, und es ist ein Vlame, Jan Porcellis (geb. zwischen 1580—85 in Gent, seit 1620 in Haarlem und Amsterdam, gest. 1632), der statt der alten Schiffstypen und Schlachten die graue, in den wolkigen Himmel übergehende Wasserwüste malt. Eine kräftige Brise macht die Wellen aufschäumen und bläht die Segel der Fischerkutter. Alles schwankt, webt und wabert in den Dünsten des aufspritzenden Wassers und fallenden Nebels. Nicht ganz so flüchtig wie Goyen trägt Porcellis weißgraue Farbmasse auf den stets durchscheinenden Grund. Ein wenig ockergelbe Lichter in den Segeln, ein schmaler Strich Grün in einer begrenzenden Landzunge, ein wenig Rot in einer Fahne und Blau im Himmel sind die einzigen lebhafteren Akzente in dem hellgrauen Ton (Berlin, Oldenburg, München, Darmstadt). Ganz in die Art Jans wächst sein Sohn Julius Porcellis (geb. um 1609, 1644 in Rotterdam nachweisbar) hinein, um später in Farbe und Komposition auf kräftigere Gegensätze hinzuarbeiten (Rotterdam, Darmstadt, Frankfurt). Auch Hendrik van Anthonissen (1605/6 bis nach 1655) geht von seinem Schwager Jan Porcellis aus, schließt sich auch an Goyensche Uferlandschaften an und kann aus Rötlichbraun und Grünblau zuweilen reiche Farbkombinationen erzielen, gerät aber schließlich in das Fahrwasser der Schlachtenmaler (Stockholm, Amsterdam). Der bedeutendste der aus der

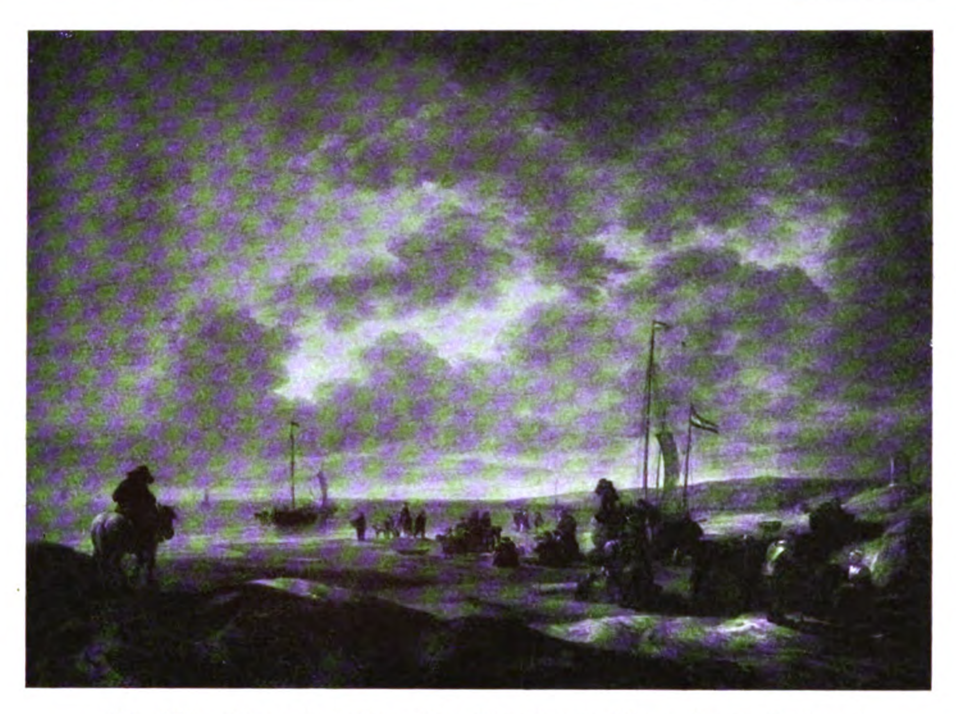


Abb. 159. **Simon de Vlieger, Der Strand von Scheveningen. Budapest**

Schule des Jan Porcellis hervorgegangenen Seemaler ist Simon de Vlieger (1601—1653). Seine Umwelt ist weitaus reicher. Er malt auch Wald- und Strandlandschaften und zeichnet und radiert Flußlandschaften, Bäume und Tiere. Vlieger geht von der Vroom-Schule aus und stellt anfangs Felsküsten und sturmgepeitschtes Meer dar (Dresden, Braunschweig). Ende der zwanziger und dreißiger Jahre gelingen ihm dann tonig graue Seestücke. Wolken rufen einen dunkel grünbraunen Schattenton im Wasser des Vordergrundes hervor, dahinter blitzt ein Lichtstreif silbrig auf, und entferntere Schiffe sind in den grauen Dunst gehüllt (Leipzig, Wien-Akad., Amsterdam). Auch seine reich staffierten Strandbilder sind von einer müden graugelben und silbrigen Tonigkeit (München, Haag, Abb. 159). Er hat nicht die spritzige Art des Goyen, ist ruhiger und weicher und formt die Körper durch Licht und Schatten rundlich aus. Das für einen Landschafter ungewöhnliche Bild der Rückkehr des Falkners (Amsterdam 1637) mit dem Lichtzentrum eines Schimmels innerhalb golddurchtränkter Braunharmonie bezeugt, daß er sich sehr ernst mit der Kunst Rembrandts auseinandergesetzt hat, ebenso das merkwürdige Petrusschifflein (Göttingen, Universität), das Ossenbeeck (um 1624—1674) gestochen hat. Auf seinen späten Seestücken, die jetzt auch offizielle Flottenparaden zum Gegenstand haben, sucht er die Licht- und Schattenwirkungen kräftiger zu gestalten und bringt durch die Hintereinanderreihung von Schiffen auf ruhiger Meeresfläche scharfe Zäsuren in den Raum hinein (Wien, Kopenhagen, Schwerin). Damit hat er sich schon von dem Geiste der ersten Phase der holländischen Landschaftsmalerei entfernt und zu Cuyp und Cappelle gestellt. In seinem Gefolge ist Pieter Mulier d. Ä. (gegen 1615—1670) zu erwähnen, dessen graue, verblasene Seestücke die üblichen Lichtstellen im Himmel und Reflexe in den Wellen aufweisen (Amsterdam, Haag).

Diese erste Phase der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhs. würde sich nicht so konsequent aus der vlämischen Landschaft heraus entwickelt haben, wenn sich nicht der Mensch geändert hätte, wenn nicht sein gesamtes Lebensgefühl und seine Lebensgestaltung eine andere geworden wäre. Welcher Art nun das neue Verhältnis von Mensch und Welt ist, das läßt sich auf Grund des Analogieschlusses aus Inhalt und Form der Bilder ersehen. Aus dem Inhalt: wenn der Vlame die Dinge auf hochgezogenem Erdplan ausbreitete, so war er ganz erfüllt von ihrer Objektivität und wollte sie in rationaler Klarheit, jedes für sich, zeigen. Wenn der Holländer den

Horizont tief legt, die Landschaftselemente auf einen Fluchtpunkt hin richtet und sich verkleinern läßt, so betont er seinen subjektiven Standpunkt, von dem aus die Umgebung auf ihn einwirkt. Die Dinge sind für ihn nicht mehr objektiv, er weiß, daß es sich lediglich um Eindrücke auf seine Sinne handelt und daß ihre Konstellation von seinem Standpunkt abhängt. Die Luftperspektive wird mit feinsten Abstufungen durchgeführt, und es kommen ja jetzt schon die perspektivischen Ansichten von Alleen auf bei Esaias van de Velde und Adriaen van de Venne (Amsterdam und Leipzig), die den Blickpunkt des Betrachters genau festlegen. Dafür sind die Dinge nicht mehr so fremdartig untereinander, wie die scharfe, farbige Isolierung in der vlämischen Kunst sie erscheinen ließ. Indem die Formen einander rundlich angeglichen und so weich, wollig und unartikuliert gebildet werden, daß sie fast ineinander übergehen, wird die Verwandtschaft und innere Einheit der Dinge betont. Wenn jetzt die Landschaft nicht mehr so absonderlich ausgestaltet zu sein braucht, so beweist es, daß der Mensch ein innigeres Verhältnis zu der Wirklichkeit bekommen hat und einen neuen Wert mit seiner täglichen Umgebung verbindet. Allerdings trifft er auch jetzt eine Auswahl. Wenn die Hütten eines Goyen so baufällig, die Höfe so voll von verrottendem Gerümpel, die Menschen wie Säcke gebildet sind, so kommt in dieser Übertreibung eine Sucht zum Ungeformten, zum Chaotischen, ein romantisches Zurückwollen in die Dumpfheit eines elenden Naturzustandes zum Ausdruck (vgl. S. 102/3). Aus der Form: die graue tonige Verschleifung aller Farbgegensätze spricht die innigste Verwandtschaft der Dinge untereinander aus. In dieser Zeit ist keine Philosophie möglich, die mit einem leeren Raum rechnet. Alles ist erfüllt, und eine Substanz umfaßt alles, was ist (Bruno, Spinoza, Leibniz). Aber die Einheit geht in dieser Phase bis zur Vernichtung jeglicher individuellen Formen. Demnach fühlt sich der Mensch als ein determiniertes Teilstück, ohne persönliche Freiheit, ohne klare innere Form, eine Welle im Meere. Die Besonderheit des Gesamttones, die kotigen Braunfarben, das schwefelige Gelb drückt ebenfalls ein unpersönliches Wesen, einen Hang zum Niedrigen und Animalischen aus. Über die wichtigste Bildform, die Teilung der Fläche durch eine Diagonale in Hell- und Dunkeldreieck, die nicht nur für diese Periode, sondern für die gesamte holländische Landschaftsmalerei typisch ist, ist bereits gehandelt worden (S. 122). Selbst in dieser tonigen Malerei ist eine Zweiteilung zu merken. Denn in der Erdregion wird viel stärker das Braun der Untermalung ausgenutzt und lasiert, der Himmel wird dagegen mit perlmutternen Deckfarben behandelt. Auch gegenständlich bildet ja, was kaum bedacht wird, Luftraum und das Stückchen Erdschale einen schroffen Gegensatz. Der dunkle Streifen im Vordergrunde, sei es Fluß oder Düne, Ecken abrundende Bäume, deren Kontur oft durch Wolken weitergeführt wird (Abb. 156), inhaltlich genannt Repoussoir, suchen das Gegensatzspiel zu überbrücken und die Ausschnitthaftigkeit aufzuheben. Sie sind Zeichen dafür, daß im barocken Geiste der jeweilige Ausschnitt zum Symbol eines in sich geschlossenen Universums erhoben werden soll. Aber diese idealistischen Elemente verschwinden ganz in der Bildordnung, die die Gesamtfläche in ein schmales dunkleres und ein breiteres helles Band aufteilt, auf den Flachlandschaften eines Avercamp und Seghers. In dieser einfachen Zweiteilung der Fläche ohne jegliche Verzahnung, ohne jeden Abschluß, drückt sich eine primitiv durchschneidende und einfache Gegensätze gegenüberstellende Ratio aus. Der barocke Idealismus der Durchformung und Unterordnung der Teile steht neben völliger Ausschnitthaftigkeit und Zufälligkeit des Daseins, wie sie erst wieder in der Kunst des 19. Jhs. sich ausprägt. —

Der aufs Realistische gerichtete Sinn unseres Zeitalters hat die impressionistische Tonigkeit und die bodenständige Motivwahl der behandelten Meister zum Charakteristikum der holländischen Landschaftsmalerei vor der Jahrhundertmitte überhaupt erheben lassen. Indessen läuft in gleicher Stärke eine idealistischer zu nennende Richtung nebenher, die in Utrecht, im Bloemaert-

kreis, ihr Zentrum hat. Von hier wandern die Künstler nach Italien, um italienische Berge und italienisches Hirtenleben kennen zu lernen, und Claude Lorrain wird der Lehrmeister der Bildform. Auch in der Landschaft tritt, wie es bereits beim figürlichen Schäferstück zum Ausdruck kam (S. 121), der Zwillingsbruder des nüchternen Realismus, die sentimentale Sehnsucht auf. Zwar der älteste Künstler dieser Richtung, Cornelis van Poelenburgh (1586—1667), fällt etwas aus der Reihe der Landschafter heraus. Denn sein Interesse verteilt sich in gleicher Weise wie auf die sanften, von Ruinen bekrönten Berghänge auch auf die figürliche Staffage von badenden und tanzenden Nymphen und Hirten. Ein lichtes Rotbraun in der Erde, zartes Blau im Himmel und die blauen, gelben, rötlichen Flecke der Gewänder, ergeben einen heiteren, wohltuenden Farbenklang, der aber so stereotyp auf seinen Bildern vorkommt, daß diese bald ermüden (zahlreiche Werke in Dresden, Florenz, Paris, Petersburg). In derselben Art malen Abraham van Cuylenborch († 1658), dessen Höhlenlandschaften mit badenden Nymphen von zartem gelbgrünem Licht durchflossen sind (Braunschweig, Haag), Dirk van der Lisse († 1669), der seinem Lehrer Poelenburgh in der sonnigen Farbe nahekommt (Berlin, Braunschweig), Daniel Vertangen (um 1598—nach 1681), der ebenfalls Porzellanfigürchen in lichte Landschaft setzt (Braunschweig, Dresden) und schließlich Johannes van Haensbergen (1642—1705) mit lichten Landschaften, Stilleben und Porträts (Haag, Dresden, Amsterdam). Zuweilen stellt sich auch Herman Saftleven (1609—1685), Bruder des Bauernmalers Cornelis (S. 195), in diesen Kreis (Landschaft mit Nymphen, Berlin). Charakteristischer für ihn sind jedoch die bergigen Flußlandschaften, vielfach Rheinansichten (Amsterdam, Dresden, Kassel), die mit ihrer reichen Kleinwelt und dem Wimmelleben der Staffage auf Brueghelsche Tradition zurückgreifen, wobei die Farben allerdings ins Braune und Duffe abgewandelt werden. Landschafter des 18. Jhs. wie Christian Schütz finden hier den Anschluß an die alten Formen, die noch im 19. Jh., in großen Öldrucken und anderer, den Bedürfnissen einfacher Augen entsprechender, formelhafter Dutzendware durchschimmern.

Ein echter großer Landschafter erwächst den Utrechtern in Jan Both (geb. in Utrecht zwischen 1610/18, gest. 1652; nach Reisen in Frankreich und Italien seit 1640 in Utrecht). Gleich ausgezeichnet wie als Maler war er als Radierer und Zeichner. Houbraken bedenkt ihn als einen „Phoenix der Malerei" mit hohem Ruhm. Bei ihm ist nun nichts mehr von dem wunderlichen Hang zu öden Dünen und zerfallenden Hütten zu spüren. Auf einer Bildseite baut sich ein bewaldeter, felsiger Berghang auf, in der Mitte streben freiwachsende Bäume empor, und an der Gegenseite bricht überwältigend der weite Raum im goldenen Licht des Sonnenuntergangs herein, das die Büsche und Bäche in den Felsgründen aufglitzern macht und das Blattwerk der vorderen Bäume überstrahlt. Wie das Grau der Realisten dem Gewöhnlichen und Alltäglichen entspricht, weckt der Goldton dieser Bilder festliche, heitere, erhobene Gefühle. Mit gleichbleibender Kraft suchen Jan Both und seine Nachfolger die Feierstunde des Sonnenuntergangs. Sie sehen im „ewigen Abendstrahl die stille Welt" liegen, und so scheint es denn überhaupt angesichts dieser strahlenden Landschaften mit verdämmernden Gründen, mit schwanken Steigen über stürzenden Bächen und steinigen Pfaden, auf denen bepackte Maultiere und malerische Gestalten ziehen, als ob die inbrünstige Sehnsucht der romantischen Generationen um und nach 1800, eines Goethe und Eichendorff, hier schon in voller Stärke ausgebrochen sei. Und doch ist diese neben Realismus auftauchende Romantik eine andere als jene, die neben Realismus fast 100 Jahre später entstand. Denn in schönem Schwunge rahmt die Dunkelheit von Baum und Berghang den seitlich gerückten und mit der dunkleren Bildseite des Berghangs korrespondierenden Lichtkern ein. In vielen feinen Übergängen stufen sich Dunkel und Hell, wie denn auch gegenständlich räumlich Felshang und ein kurviger Pfad kontinuierlich in die Tiefe gleiten. Aus dieser geschlossenen Form spricht kein



Abb. 160. Jan Both, Südliche Landschaft. Haag

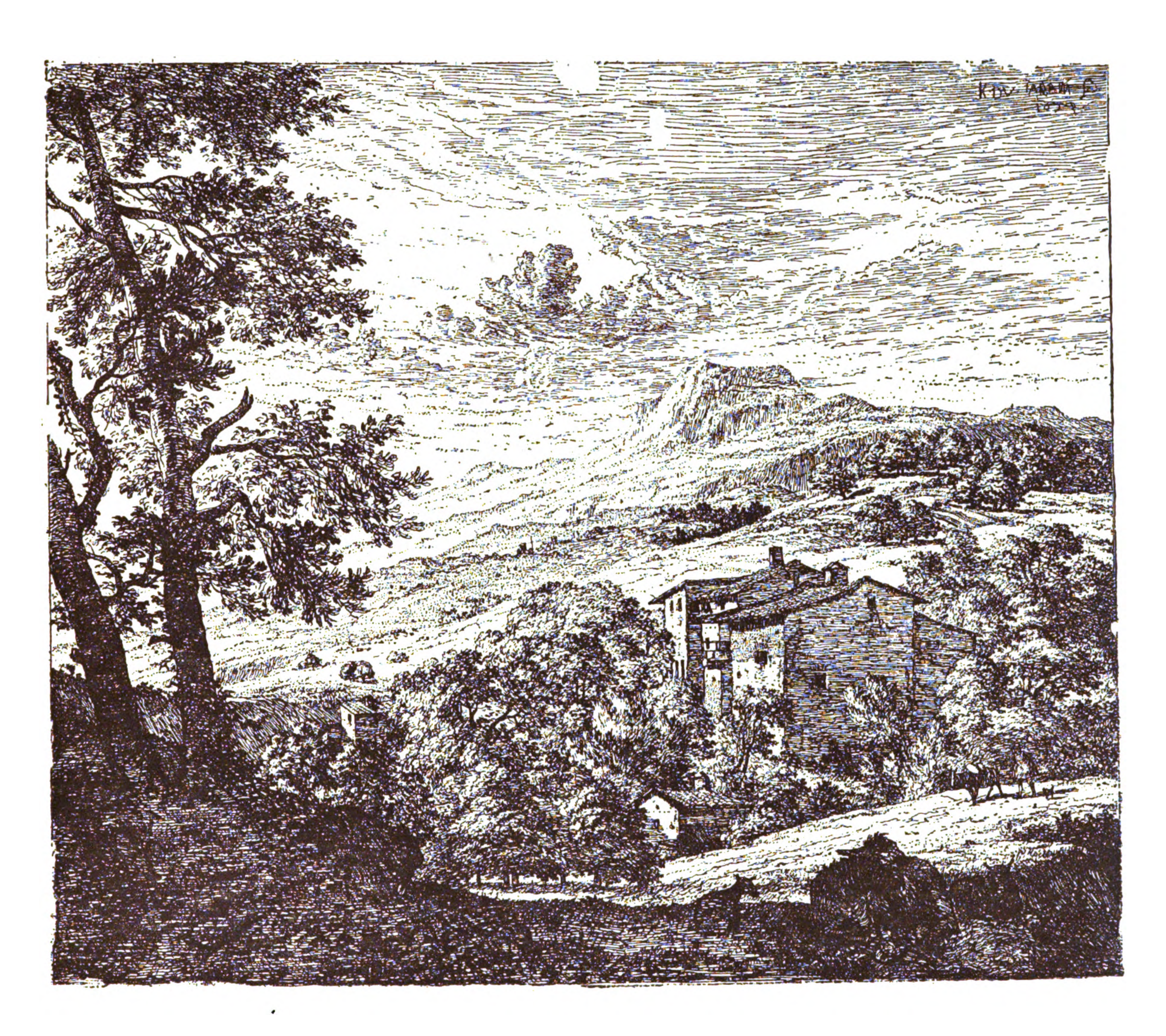
modern romantisches Sichanheimgeben dem Unendlichen, wie es aus der scharfen Rahmenüberschneidung der Landschaften etwa eines C. D. Friedrich ersichtlich wird, sondern die aktive, formende Zusammenfassung des Barock. Dementsprechend ist die Staffage tief eingebettet in das Landschaftsganze, niemals der außenstehende und letzten Endes ausgeschlossene Zuschauer und Bewunderer auf den Bildern der modernen Romantik.

Jan Boths leuchtendes Goldbraun, vielfach in Rotbraun übergehend, beherrscht das Bild so ausschließlich, daß kraftvoller Gegensatz und Tiefe vermißt wird. Auch im Himmel wagt sich kaum ein mattes Blau hindurch (Frankfurt, München; die Fähre, Amsterdam). Das Blau würde auch, wie andere Bilder (z. B. Amsterdam) zeigen, zur Gefahr, indem es zu dem einheitlichen Goldgrün des Erdkomplexes in einen Gegensatz träte, dem der Ausgleich fehlt. Es gibt jedoch auch Bilder, auf denen sich die Gesteinswand mit ihren Gebüschen bis zum Schwarzgrün vertieft. Hier sind die Landschaften der Londoner Nationalgalerie, vor allem eine prachtvolle Landschaft in Dulwich zu nennen. Both malt glatt und emailartig. Die Linie seines Baumschlags zeigt eine weder schwungvoll undulierende, noch eigenwillig eckige Pinselführung. Das aus dem dunkleren Grunde des Felsabhangs herausgearbeitete Astwerk vereinigt sich etwas schematisch zu einer Art von Netzwerk mit elliptisch laufenden Schnüren. Mit vielen feinen Tupfen sind die gegen den Himmel stehenden Laubbüschel auf den glatten, leuchtenden Grund aufgesetzt. Seine Radierungen zeigen noch deutlicher, worauf es ihm ankommt: auf die Wiedergabe des strömenden Lichts, die er in dieser Technik meisterhaft beherrscht. Mit zarter, sicherer Hand legt er besonders die Ferne in gleichmäßigen dünnen Strichlagen an und läßt an vielen Stellen den Papierton offen, so daß Berge und Wälder wie lichtdurchtränkt erscheinen. Die Staffage von Reisenden mit Maultieren hielt man zu Unrecht von seinem Bruder Andries Both (um 1608 bis vor 1650) gemalt, der Bauern und verwegene Gestalten von der Art Brouwers und Quasts in graugrünlichen Farben darstellt (Amsterdam, Leipzig). Die gleiche Zeitspanne mit Jan Both füllt das Leben des Jan Asselyn gen. Krabbetje (1610—1652), der lange Zeit in Rom arbeitete. Asselyn leitet die Gruppe von Landschaftern ein, die einen über das Staffagemäßige herausgehenden Wert auf die Darstellung



Abb. 161. Claes Pieter Berchem, Der Dudelsackpfeifer (gen. der Diamant). Radierung

von Tieren legt. Er hat auch Reitergefechte gemalt (Braunschweig 1634, Amsterdam 1646). Wie glänzend er die Bewegung des Tierkörpers beherrschte, geht aus dem wütenden Schwan (Amsterdam H. 1,44 m, Br. 1,75) hervor, der in der Energie seiner Bewegung an Drachenzeichnungen Lionardos (Florenz) erinnert, auch wohl wirklich mit solchen Studien in Konkurrenz tritt. Von Jan Both, von dem er eine Radierung zu einem Bilde (Braunschweig) benutzte, trennt ihn der kühle nach Blau und Grün tendierende Silberton. Weniger geistig als Jan Both steckt der von Esaias van de Velde herkommende Meister mehr im Stofflichen der Ruinen und der durch Lokalfarben stark herausgehobenen Figuren. Auch stellt er im allgemeinen die Ferne zu (Dresden, Braunschweig) und meidet die Bäume, vermag aber in kahlen, weiten Berglandschaften eine heroische Größe zu gewinnen (Wien, Akad.). Ebenbürtiger dem Meister Both ist sein Nachfolger Adam Pynacker (1622—1673), der sich wahrscheinlich kurz nach der Jahrhundertmitte einige Jahre in Italien aufhielt. Er hat nicht die liebevolle Vertiefung und Durcharbeitung des Jan Both, unterscheidet sich aber vor allem durch die Farbe von ihm. Sein Gelb ist mehr das grünliche der Zitrone und herrscht außerdem bei weitem nicht so ausschließlich vor wie bei Both, sondern erhält schon im Himmel einen überwiegenden Gegenpart durch kaltes Blaugrau. Dann sind Gebüsch und Baumstämme des Vordergrundes in schwärzlich grünen und blauen Schattenfarben gemalt, die die Bildwirkung ungünstig bestimmen. Um so auffallender brechen aus dem Dunkel kalligraphisch eingesetzte gelbe Spritzer heraus, mit denen große Blätter, Schilf und helle Borke der Stämme hervorgehoben sind. Pynacker hat nicht die Baumleidenschaft des Jan Both. Dicke Baumstämme im Vordergrunde werden vom oberen Bildrand hart durchschnitten (Dulwich, Rotterdam), wie denn überhaupt der Vordergrund sich stark vom Hintergrund absetzt, dafür aber werden Zweige, manchmal sogar ganze kahle Bäume rokokohaft geschwungen (Wallfahrtsort, Amsterdam, woselbst noch 5 andere Landschaften). Pynackers summarische und mit wirksamen Kontrasten arbeitende Art war dazu geschaffen, die großen Leinwände schnell zu bewältigen, mit denen man, ehe die Tapeten eingeführt wurden, die Wände der Amsterdamer Salons bedeckte. Auch sie sind auf den Klang Gelb und Kaltgrün abgestimmt (Rotterdam). Pynacker malte auch Flußlandschaften und Meeresufer, auf denen Schiffe und Ufer sich ruhig und klar von dem leuchtenden Abendhimmel und der stillen Wasserfläche abheben (Petersburg, Brüssel). Der weitaus bekannteste dieser Gruppe ist Claes Pietersz Berchem (1620—1683), Landschafts- und Tiermaler, Zeichner und Radierer, der sowohl in Holland als auch in Deutschland eine große Nachfolge zu verzeichnen hat. Seine Bilder rechtfertigen, was die malerische Qualität anbetrifft, den besonderen Ruf nicht. Berchem ist gröber als Both. Das Laub seiner Bäume ist schwerer, die Zeichnung seiner Tiere nicht immer einwandfrei. Mit unruhigen Spritzern und als scharf abgegrenzte Lichtflecke holt er die regelmäßig stark betonte Staffage heraus. Bisweilen



Karel Du Jardin, Landschaft. Radierung.

nimmt das Figürliche den größeren Raum ein (Empfang der Königin von Saba, Dresden). In dem Herausarbeiten der Figuren passieren ihm solche Härten, daß er z. B. vor dem toten Grau einer Winterlandschaft ungebrochenes Zinnoberrot in den Kleidern aufleuchten läßt (Berlin). Wenn er viele Figuren vereinigt wie auf dem Überfall im Bergpaß (Haag), so bleibt das Verhältnis zur umgebenden Räumlichkeit unklar, und die Felsen wirken wie Kulissen. Seine besten Werke sind die italienischen Landschaften mit goldenem Abendhimmel, in dem kleine Wölkchen schwimmen, staffiert mit Hirten und Tieren (Dresden und Londoner Galerien). Auf den gelungensten seiner Radierungen rundet er in sorgsamer Parallelstrichelung und Kreuzschraffierung die Körperformen aus und gewinnt als echter holländischer Landschafter seine ganze Meisterschaft, wenn er durch Aussparen des Papiertons das Licht voll und breit auf den Dingen ruhen läßt (Abb. 161). Zu Berchems Schülern gehören Hendrik Mommers (1623?—1693; Bilder in Amsterdam, Rotterdam), Willem Romeyn († nach 1695; Bilder in Amsterdam, Frankfurt, Darmstadt). Der bedeutendste unter ihnen ist Karel Dujardin (1622—1678), der in seinen von Bauern, Hirten und Tieren belebten Landschaften eine an Potter gemahnende lichtgrüne, bläuliche und lichtbraune Hellfarbigkeit annimmt (London, Amsterdam), die Farben aber auch auf ein schönes, mattglänzendes Lichtbraun stimmt. Auch die Behandlung des Grases und Laubwerks in gleichmäßigen, etwas hart nebeneinandergesetzten Tupfen und Strichelchen teilt er mit Potter. Bei näherer Betrachtung zeigen sich doch Ungeschicklichkeiten und Derbheiten im Motiv. Das Figürliche herrscht vielfach vor, so auf der ganz lichtbraunen Tafel mit der „kranken Ziege" (München, andere Haag, Paris, Brüssel). Dujardin hat auch Porträts gemalt. Die Vorsteher des Spinnhauses (Amsterdam 1669), um einen Tisch versammelt, heben sich von einer lichtgrauen, durch kannelierte Pilaster senkrecht aufgeteilten Wand ab. Von seinen Einzelporträts ist besonders das Bildnis des Reynst (Amsterdam, vor 1658) zu erwähnen, auf dem die Gestalt in leuchtendem Braun mit weich und flockig gemaltem Haar, wie angestrahlt von der Abendsonne vor schieferfarbenem Grund steht (andere Amsterdam, Berlin, Haag). Er fertigt auch reiche und fast pedantisch durchgeführte Landschaftsradierungen (Taf. XII). Eng verwandt mit ihm ist Johan le Ducq (1629?—1676?; Bilder in Kassel, Basel), aber noch eine Reihe anderer Schüler und Mitläufer folgen Berchem und Jan Both und haben besonders gegen Ende des Jahrhunderts wieder etwas zu sagen (S. 242).

Realistisch noch in der Wahl der Flachlandschaften mit tiefem Horizont und doch schon von dem Willen beseelt, durch das Licht der Landschaft eine besondere Stimmungskraft zu verleihen, ist Aert van der Neer (1603—1677), der Maler der Mondscheinlandschaften und abendlichen Winterbilder, dessen Werke in fast allen größeren Museen zu finden sind. Erst in den vierziger Jahren wird Neer zum Maler, beginnt dann allerdings auch gleich mit Meisterwerken; 1658—62 versucht er vergeblich, als Gastwirt seine wirtschaftliche Notlage zu bessern und lebt danach in größter Armut als Maler weiter. Das flache holländische Land erscheint zauberhaft verklärt, wenn der Glanz des Mondes sich darüber ergießt und Fluß und Kanäle bis in weite Ferne flimmern, wenn die noch schwach belebten Dörfchen am Ufer im Dunkel versinken und die Schiffe ruhig ihre Bahn ziehen (Abb. 162). Die Wirkung dieser Bilder liegt aber nicht nur in der Beleuchtung, sondern auch in der Perspektive, in welcher Neer Meister ist und wichtige Fortschritte bringt. Er zeigt jetzt in der Regel beide Ufer eines Flusses oder Kanals, die sich in annähernd symmetrischer Entsprechung in die Tiefe erstrecken, und der Fluchtpunkt ist oft zugleich die Lichtquelle. Hierin stimmt er mehr als irgendein anderer holländischer Landschafter mit seinem französisch-italienischen Zeitgenossen Claude Lorrain überein. Aber die Hineinführung in den Raum geschieht nicht in kontinuierlicher Angleichung wie bei einer Dorfstraße des Goyen (Abb. 156) oder S. Ruysdael, sondern Neer teilt in Angleichung an die Horizontlinie die frühere diagonale Gasse in lauter schmale, horizontale Streifen, deren Silhouette miniaturhaft fein und spitzig ausgearbeitet ist (Abb. 162). Ein Staketenzaun, Stangen mit Netzen, Bäume, Segel und dergleichen bilden diese Konturen, die bei Neer in einzigartiger Feinheit auftreten. Wo die Hineinführung alleeartig geschieht (London, Budapest), kommt deutlich zum Ausdruck, daß die Vertikalen von Bäumen den Boden überschneiden, daß überhaupt statt der Assimilation der Körper die Trennung und Überschneidung herrscht, was durch den Dunkelton nicht so auffällt. Die Mondscheinlandschaften sind zwar sehr dunkelbraun, aber reich an feinen Nuancen, sie sind auch nicht dick gemalt, sondern nutzen stark die graubraune Untermalung aus. Wenn man sich in den Dunkelton eingesehen hat, so lösen sich die Gegenstände sacht voneinander, und man erlebt eine geradezu packende Raumillusion. Auf den Winterbildern mit dem Getümmel von Schlittschuhläufern geht das Zitronengelb des Sonnenunterganges in das herrschende Blaugrau über (Berlin), oder Rosa steht zu glasigem Grün, mit dem der Ton des Eises glänzend getroffen wird (Braunschweig). Neer hat auch ausgezeichnete Sonnenuntergänge gemalt, wo das Licht sich rötlich über die Fluren ergießt, während der Himmel nach oben zu in ein durchsichtiges Grüngrau übergeht (Kassel, Berlin). Nicht genug der natürlichen Lichtquellen stellt Neer weniger glücklich auch nächtliche Feuersbrünste dar (Brüssel, Berlin), die an Vlämisches erinnern. Die Lichtquelle gibt das formale Zentrum des Bildes, dem sich alles andere subordiniert und das sogar durch seitliche Bäume zuweilen abgerundet wird (Wien, London). Neer hat auch große Stücke



Abb. 162. Aert van der Neer, Mondscheinlandschaft. Breslau

gemalt, doch schreckt er z. B. auf den Londoner Kanallandschaften vor einer ausgesprochenen Leuchtfarbe zurück; über dem Horizont steigen dunklere Wolken auf, und der Braunton verliert sich im Schwärzlichen und Graugrünlichen. — Nicht so nuancenreich und feingliedrig sind die Winterlandschaften des Johannes Beerstraten (Amsterdam 1659).

Um die Jahrhundertmitte setzen die eigentlichen Klassiker der holländischen Landschaftsmalerei, Cuyp, Wouwerman, Potter und Ruysdael mit ihren Meisterwerken ein. Aelbert Cuyp (1620—1691), nach Ruysdael wohl der bedeutendste unter ihnen, bringt nun die eigenartigste und glücklichste Verschmelzung südlichen und holländischen Geistes. Zwar stellt er auf der Mehrzahl seiner Bilder echt holländische Weideplätze und Flußniederungen dar und verteilt im Vordergrunde Herden ruhender oder grasender Kühe mit Hirt und Magd, aber in so feierlicher Ruhe sind Mensch und Tier aufgestellt, so rein erstrahlt der Goldglanz des Abendhimmels, daß der Gegenstand menschlich erhoben und verklärt wird. Wirklich erscheinen denn auch auf späteren Werken des Meisters schlanke Bäume und ferne Gebirge, und zu den Rinderherden gesellt sich das Maultier (Dulwich, Amsterdam, London). Cuyps Umkreis an Stoffen ist jedoch weitaus größer. Er hat auch Mondscheinlandschaften und Winterbilder geschaffen, dann zahlreiche Seebilder, eine eigentümliche Kombination von Reiterporträt und Landschaft, Porträts, Kircheninterieurs und Geflügelstücke. Cuyp neigt nun nicht mehr wie die bisher behandelten Landschafter dazu, die Landschaft in weiter Ferne verschwimmen zu lassen, sondern möchte sie fest und klar begrenzen. Der Vorderplan läuft der Bildebene gewöhnlich parallel, ebenso der rückwärtige Abschluß. Die Körper der Tiere und Menschen im Vordergrunde sind relativ groß und überschneiden die Flachlandschaft. Ihre Stellung ist sehr einfach, vorwiegend



Abb. 163. Aelbert Cuyp, Kühe am Fluß. Budapest

parallel und rechtwinklig zur Bildebene, und sie entsprechen sich vielfach in freier Symmetrie. Bei Cuyp ist keine Spur von dem Zerfransten und Spitzigen des Neer zu merken. Ruhig konturierte große Farbflecke teilen die Bildfläche auf. Korresponsion des Hell- und Dunkeldreiecks gibt die Grundordnung an, aber in einer bezeichnenden Wandlung: die Diagonale ist rechtwinklig gebrochen wie ein Staffelgiebel. Die Horizontale des Bodens bildet die unterste Stufe. Beine und Rumpf einer Kuh oder eines Pferdes überschneiden sie im rechten Winkel, und die gerade verlaufende Rückenlinie der Tiere zieht eine parallele Horizontale, während ein Reiter, ein Haus oder Baumstamm den Abschluß der dunkleren Bildseite bildet. Die Formabsicht ist klar. Das Konturennetz soll dem Bildgerüst der Senkrechten und Wagerechten angeglichen werden. In der üblichen Weise wird dann ein Tier aus der dunklen Bildhälfte hell herausgeholt, ein anderes dunkel gegen Hell gestellt, wie denn auch schon durch die Lokalfarbe fast immer ein helles Tier zu einem dunklen in Gegensatz gestellt wird (Abb. 164). Die Grundfarbe der Cuypschen Bilder ist ein wundervoller, ein wenig grünhaltiger Gold- und rötlicher Braunton. Er ist der Farbe des Both nicht unähnlich, obschon er, flächiger zugestrichen, anders wirkt. Vor allem aber gibt Cuyp dem Gold in Dunkelviolett und Schwarz einen Partner, der seine prächtigeWirkung erst recht steigert. Auch das Schwarz erscheint wie in Gold gebadet.

In seiner frühen Zeit schließt sich Cuyp an Goyen an und malt flache Dünenlandschaften mit mächtig hohem Himmel und spärlicher Staffage (Berlin). Die Berliner Frühlingslandschaft in hellem, von aschigen Graukörnern durchsetztem Blond besitzt in der trockenen Aneinanderreihung der Farbklümpchen auch die Netzstruktur Goyenschen Farbauftrags. Aber bald reinigt Cuyp den Gelbton von den schmutzigbraunen und violetten Beimischungen (Leipzig, Frankfurt). Bald wendet sich der Künstler überhaupt unbefriedigt von der verschwimmenden Fernlandschaft ab und malt Körperliches. Die großen Geflügelstücke fallen anfangs trocken und steif aus (Haag-Bredius 1651, Amsterdam). Im Porträt gelingt ihm aber schon 1649 ein solches Meisterwerk wie das ruhige, dunkle und ausdrucksvolle Männerporträt der Londoner Nationalgalerie (andere in Dresden, Amsterdam). Während der fünfziger und sechziger Jahre entstehen dann die Meisterwerke, auf denen er den Tieren, Menschen und Schiffen zwar mindestens den gleichen Anteil wie der Landschaft gewährt, sie aber stets in sorgfältiger Komposition mit der Umgebung verschmilzt (die besten seiner Landschaften in England, 10 in der Nationalgalerie, 15 in Dulwich, 11 in der Wallace C., 9 im Buckingham P.; auf dem Kontinent die besten in Budapest, Montpellier). Nicht immer herrscht die Bildteilung durch die gestufte Diagonale. Auf Abb. 163 spannen sich die Kühe mit dem Segelschiff in einen flachen Bogen ein, dem die Wolkenschicht entgegengesetzt läuft, sodaß das Oval gezweiteilt und die Teile eigenwillig gegeneinander ausgespielt werden. Bisweilen schafft ein seitlicher Hang oder Baum eine auf der Gegenseite auslaufende ovale Abrundung. Oft wird ein ragender Körper, dessen vordere Fläche mit der Bildschicht parallel läuft, als Silhouette gegen den Grund gestellt und mit der Gegenseite ausgewogen, großartig auf der Marine Abb. 165. Die Dunkelheit eines solchen Körpers steht mit der helleren Gegenseite in Kontrast, dem räumlich die nahe flächige Begrenzung auf der einen Seite und die räumliche Ferne auf der anderen entspricht (so z. B. auf der Mondnacht, München, dem Winterbild, London-Earl of Yarborough). Auf den Reiterbildern beeinträchtigen sich anfangs Landschafts- und Menschenporträt (der Roovere, Haag); bald versteht es aber Cuyp auch hier, sich glanzvoll zu steigern und die Landschaft zu einer wirkungsvollen Folie für die stolzen Reiter zu machen. Auf dem abgebildeten Werk (Abb. 164) gibt er dem mittleren Reiter ein starkes Blau, den Seitenfiguren Rot und Schwarz, die Landschaft erstrahlt grüngolden. Gerade in solchen Reiterbildnissen und anderen, wohl



Abb. 164. Aelbert Cuyp, Reiterbildnis. Paris

im Anschluß an Wouwerman gepflegten Pferdebildern wie Schwemmen, Reitschulen und Reitergefechten, seltener in seinen typischen Bildern, ist Cuyp übrigens ungleich an künstlerischer Qualität. Da kommen plumpe, steife Figuren und Bäume, Verzeichnungen in den Proportionen, falsches Verhältnis zur Umgebung, primitive Raumaufteilung, summarische Behandlung in Gelb und Braun vor. In den späteren Jahren wird der Drang zum Körperlichen so stark, daß Cuyp den Vordergrund dicht mit Tieren und Menschen und groß ausgeführter Vegetation füllt und die Landschaft zum Beiwerk heruntersinken läßt. Bezeichnend für die letzte Phase ist das pompöse Spätwerk der Münchener Galerie (Sml. Carstanjen). Hirt und Hirtin, mächtige, aus dem Bilde herausschauende Tiere, Stilleben und Landschaft — alles regungslos im Prunk der um Schwarz, Rotbraun, Grün bereicherten Goldfarben vereinigen sich zu einer großartigen, fast feierlichen Schaustellung.

Die Raum-Körperordnung, die Parallelschichtung und Stellung der Körper im rechten Winkel zeigt schon mit Entschiedenheit einen stark rationalistischen Zug bei Cuyp, der ihn zu einer besonders charakteristischen und typischen Erscheinung des um 1650 auf der ganzen Linie mit Entschiedenheit einsetzenden holländischen Klassizismus macht. Cuyp will einfache und klar übersehbare Verhältnisse. Darum lehnt er auch die unendliche Fernlandschaft ab und gibt nahe, körperliche Grenzen oder stellt zum mindesten die Raumweite in einen scharfen Gegensatz zu einem großen nahen Körper. Formal schafft allerdings der Goldton eine starke Verschleifung, aber im allgemeinen stehen die Hell- und Dunkelmassen im Gegensatz. Besonders die Silhouettwirkungen bezeichnen die Isolierung. Wenn auch die Konturen der Farbkomplexe sich zu höchst sorgsam durchgeführten Gesamtzügen vereinigen, die rechtwinklige Stufung der Diagonale in Angleichung an das Rahmengerüst, das Zerbrechen des Ovals offenbaren auch formal, daß Cuyp nicht so sehr auf Angleichung als auf logischen Ausgleich und gegensätzliches Abwägen ausgeht. Dazu kommt die stillebenhafte Art, mit der er die stets in Ruhe befindlichen Körper anordnet. Man fühlt den Willen des Meisters: hier stelle ich eine Kuh, hier ein Pferd in voller Breitseite oder frontal deutlich und klar zur Schau. Oft läßt Cuyp ja auch die Figuren im Bilde, Hirt und Hirtin, unangemessen ihrer Beschäftigungsart, zum Beschauer demonstrieren: hier ist der schöne Abend, auf den du blicken sollst. Dem Klassizismus des Cuyp ist ein stark doktrinärer Zug beigemischt. Das sorgliche, fette Aufstreichen der Farbe vervoll-

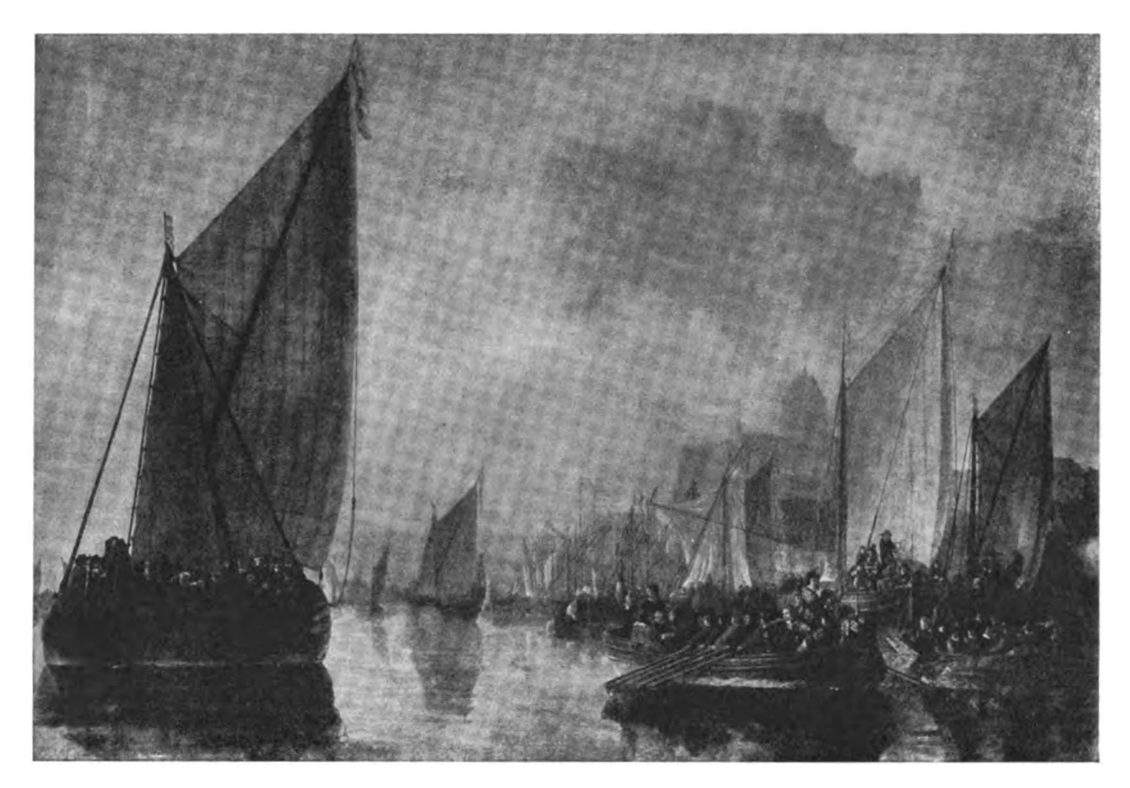


Abb. 165. Aelbert Cuyp, Landung eines Prinzen in Nymwegen.
London, Bridgewater-House

ständigt das Bild des Meisters. Wenn Goyens fahrig-impressionistische Art dem unsteten Spekulanten entspricht, so machen es Cuyps Bilder ebenso verständlich, daß er gut zu wirtschaften wußte und penibel und vorsorglich als trefflicher Beamter die Ehrenämter verwaltet hat, die die Stadt Dordrecht ihrem Mitbürger verlieh. Der Geist seiner Kunst ist als besondere Spielart des holländischen Rationalismus eine lehrhafte Einfalt, die aber nicht ohne stille Größe ist.

Während die gleichzeitigen Maler von Tieren in der Landschaft, Wouwerman und Potter, andere Bahnen gehen, sind dem hohen Stil Cuyps eng verwandt die Marinen des Amsterdamers Jan van de Cappelle (1624—1679), eines reichen und gesellig lebenden Fabrikherrn, der die Kunst nur als Dilettant betrieb. Doch hatte sich Cappelle in ernsthaftem Studium an den späteren Werken des Simon de Vlieger herangebildet, aus dessen Nachlaß er eine Fülle von Gemälden und Zeichnungen besaß. Seine Hauptschaffenszeit liegt zwischen 1649 und 1654. Er stellt die mit vielen Figürchen gefüllten Schiffe auf glatter Wasserfläche zu förmlichen Alleen mit reizvollen Durchblicken zusammen. Schweres, von der Sonne angestrahltes Kumulusgewölk spiegelt sich im Wasser, sodaß die Schiffe mit ihren Masten und spitzen, teils beleuchteten, teils beschatteten Segeln wie in einen vielstrahlig schimmernden Kristall eingeschlossen erscheinen (Stille See mit Booten, London; hier noch 7 Bilder; andere München, Amsterdam, Stockholm, Berlin-J. Simon). Cappelles größte künstlerische Leistung liegt aber doch in der Darstellung des leuchtenden Abendhimmels, dessen Licht- und Raumwirkung durch die spiegelglatte Wasserfläche und die ruhig daliegenden Schiffe großartig gesteigert wird. Das herrlichste Werk dieser Art ist der Sonnenuntergang der Münchener Galerie (Sml. Carstanjen) mit der unvergeßlichen Silhouette eines Fischers vor dem intensiven Licht. Cappelles Goldton hat nicht die Fülle und Goldockergehalt Cuyps, er ist heller, silbriger, mehr zitronenfarben, und ein zarter bläulicher Schimmer webt in den Bildern. Auch auf dem schönen Berliner Bild (Abb. 166) herrscht trotz des dunkelgraubraunen Vordergrundes mit der silbrig bläulichen See und den großen, lichtgrauen Wolken am matt zitronenfarbenen Himmel ein zarter, etwas kühler Farbenklang. Hier läuft die aus Ufer und Mole gebildete Raumgasse, in der ein Schiff dahingleitet, einmal schräg in die Tiefe. Mit größter Eindringlichkeit vergegenwärtigt Cappelle,



Abb. 166. Jan van de Cappelle, Ausfahrendes Schiff. Berlin

der selbst eine Yacht besaß, jenes dem Kenner der Seefahrt vertraute Erlebnis, wie beim Verlassen der engen Hafengasse der glanzerfüllte unendliche Raum übermächtig hereinbricht und eine kühle Brise vom offenen Meer dem Fahrt gewinnenden Schiffe leichte Wellen entgegenkräuselt. Es ist bezeichnend für Cappelles Formensprache, daß er außer den Marinen nur noch Winterbilder, gefrorene Kanäle (Haag, Richmond-Fr. Cook) gemalt hat; geben doch auch hier zwischen Himmel und spiegelndem Eis die Menschen, Brücken, Häuser, sich überkreuzende Bäume deutlich ablesbare Distanzen der Tiefengasse an. — Wie bei Cuyp zeigt sich bei den Bildern Cappelles die Zunahme des klassizistischen Elements. Die Schiffsallee mit der scharfen Konzentration auf einen Fluchtpunkt steht beziehungslos in der flach sich ausdehnenden Weite und schneidet im rechten Winkel den Horizont. Die Elemente der Gasse stehen sich symmetrisch gegenüber, gewissermaßen eine Multiplikation der Symmetrie der Renaissance in stets kleinerem Maßstabe. Formal zerreißen die dunklen Horizontalstreifen der Schiffe zwischen der Helligkeit des Wassers mit den Vertikalflächen ihrer Segel jede größere Gesamtform und gleichen sich dem Rahmengerüst an. Die Dunkel- und Hellflecke entsprechen sich ungefähr symmetrisch, aber Dunkelheit im Vordergrund und an den Bildecken gibt doch eine gewisse Abrundung der Fläche.

Zu der stillebenhaften Art Cuyps bildet der phantasiereiche, erfinderische, erzählungslustige Philips Wouwerman (1619—1668) einen ähnlichen Gegensatz wie Jan Steen zum Terborchkreise. Wouwerman widmet sich vorzüglich dem Studium des Pferdes, stellt aber Pferde und Menschen in reich ausgestalteter Landschaft zu lebendigen, von vielen anekdotischen und novellistischen Zügen durchsetzten Vorgängen zusammen. Er entrollt Szenen aus dem Kriegsleben wie Reitertreffen, plündernde Soldaten, Zeltlager mit Pferden, Soldaten und Dirnen, schildert das bunte und gefährliche Leben auf der Heerstraße, auf der vornehme Reisende mit Bauern und Zigeunern zusammentreffen, vor der Schmiede Halt machen oder von Räubern überfallen werden. Den Schauplatz bildet gewöhnlich holländische Gegend und Hütte, aber oft, und besonders in späterer Zeit, tragen ruinöse Gebäude, Bäume und Berge und ebenso das Volksleben das Gepräge des Südens. Der Spätzeit gehören auch die großen Jagdgesellschaften vornehmer Herren und Reitschulen an, und hier läßt der Künstler zur Seite die vornehme Villa mit breiter Terrasse,

Park und Springbrunnen sichtbar werden (Abb. 168). Über diesen inhaltlich belasteten Bildern sind aber nicht die anspruchslosen Landschaften und vor allem nicht die ganz einfachen Darstellungen aus dem Landleben mit Feldarbeitern bei der Heuernte oder bei der Rast zu vergessen (Abb. 167). Sie zählen zu den köstlichsten Werken des Meisters.

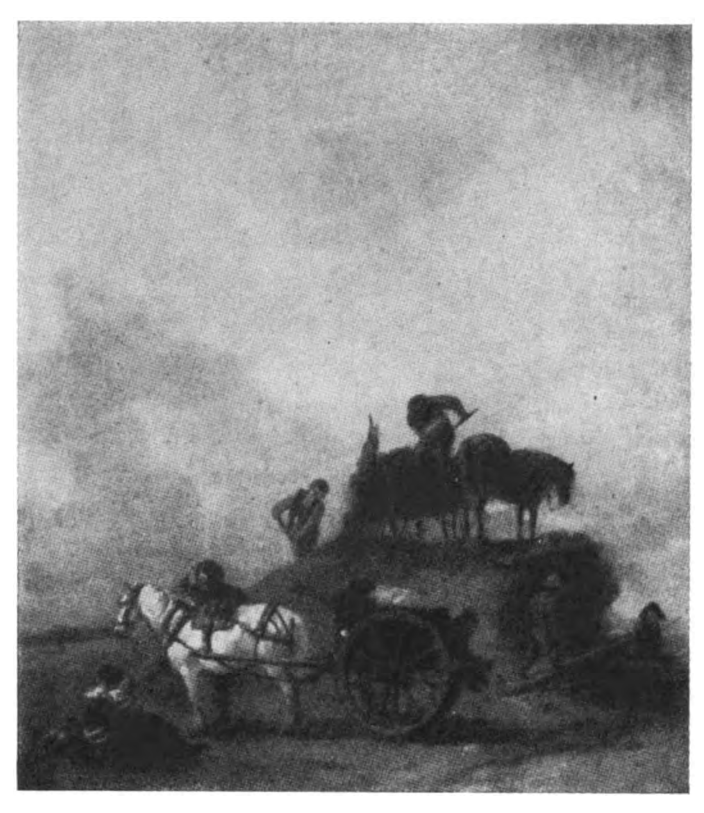


Abb. 167. Philips Wouwerman, Bei der Feldarbeit. Dulwich College

Auf der Mehrzahl seiner Bilder baut Wouwerman aus Gebäuden die übliche schräge Tiefengasse zusammen, neigt aber doch dazu, einen nahen Körper auf der einen Bildhälfte dem offenen Raum auf der Gegenseite gegenüberzustellen. Die Staffage verteilt er vorwiegend auf den Vordergrund, und auf den sehr breitformatig werdenden Spätwerken bilden Pferde und Menschen ein besonderes Parterre. Die Gebäude bilden hier im Aufriß die an Cuyp erinnernde breit gestufte Diagonale und laufen grundrißmäßig in rechtwinkligen Abstufungen in die Tiefe. Das bekannteste Requisit Wouwermanscher Kunst ist der Schimmel, und in der Tat läßt sich gerade von diesem gegenständlichen Element aus die Kompositionsweise Wouwermans aufrollen. Denn der Schimmel ist, abgesehen von einigen einfachen großzügigen Jugendwerken gar nicht allein da, er hat ein dunkles Pferd neben sich, das symmetrisch, also in Gegenrichtung, oder in einfacher Nebeneinanderreihung, oder im rechten Winkel zu ihm gestellt ist. So verhält sich auf der Reitschule (Amsterdam) ein springender Rappe etwa symmetrisch zu einem springenden Schimmel. Auf der Falkenjagd (Kassel) sind je ein Rappe und Schimmel rechtwinklig zueinander gestellt, und zwar mit der oft vorkommenden Variation, daß eines der dunklen Pferde den Kopf zum Beschauer, das andere ihn bildeinwärts wendet. Ähnlich steht ein helles und dunkles Pferd nebeneinander in der Reitschule (Berlin), der Pferdeschwemme (München) und einer Falkenjagd, wo ein Herr auf einem Rappen und eine Dame auf einem Schimmel rechtwinklig zueinandergestellt eine Ecke bilden, in deren Mitte der weinschenkende Diener steht. Solche symmetrischen Zusammenstellungen farbig kontrastierender Körper gibt es zahlreich auf den Dresdener Schlachtenbildern. Auf der abgebildeten Heuernte entspricht der vordere Karren mit dem nach links gerichteten Schimmel dem nach rechts gerichteten Karren mit dunklem Pferd auf der Anhöhe (Abb. 167). Auch die Hunde kommen oft paarweise, hell und dunkel nebeneinander vor (vgl. Cuyp, London). Solche symmetrischen Kontraste in der Farbgebung des Gegenständlichen sind wichtige Träger der gesamten Bildordnung, die auch bei Wouwerman in der Hauptsache auf dem Gegensatz eines Hell- und Dunkeldreiecks oder des Hell- und Dunkelstreifens beruht. Sie bereichern und wiederholen als kleinere Farbflecke den Gegensatz der



Abb. 168. Philips Wouwerman, Aufbruch zur Jagd. Dresden

größeren Hell- und Dunkelflächen. Sie sind Zentralstellen der Gesamtordnung wie der helle und dunkle Offizier auf der Rembrandtschen Nachtwache. Die Mehrzahl der gegenständlichen Entsprechungen ist allerdings auf eine Bildhälfte gerückt, damit die Bildmitte die ganze Fläche nicht allzu rationalistisch in zwei Teile zerlegt. Wouwerman meidet überhaupt die harten Kontraste und schafft gern zwischen der hellen und dunklen Zone einen Übergang, gegenständlich motiviert durch eine über dem Horizont aufsteigende Wolke oder — auf den Reitertreffen — durch Pulverdampf. In derselben Absicht stimmt er seine Bilder auf einen feinen Gesamtton, der wiederum eine neue Nuance bringt. Die Farbenharmonie kann zwar noch Braun genannt werden, besteht aber vorzugsweise aus silbrig grauen und grünlichen Tönen; auch das helle Gelb ist silbern und grau, so daß Nichts an die satte Cuypfarbe erinnert. Wouwerman spielt nicht einfach konturierte, in sich gleichmäßige Farbflecke gegeneinander aus, sondern vertieft den Hauptton mannigfach und holt die Helligkeiten und Lokalfarben mehr in Übergängen und durch flott, aber nicht pastos aufgesetzte Spritzer heraus.

In der frühen Zeit malt Wouwerman kleine Landschaften (Berlin, Dresden). Dann entstehen ausgezeichnete ruhige Tierstücke, auf denen ein Schimmel groß und einfach vor dem Himmel steht, zur Seite ein Baumstrunk und einige wenige Figuren (Amsterdam, Leipzig, Petersburg). Hier ähnelt Wouwerman dem Potter, wie ein Vergleich des Amsterdamer Bildes mit dem abgebildeten Potter (Abb. 169) zeigt. Der Baumstrunk erinnert mit manchen anderen landschaftlichen Elementen an Wijnants. Wouwerman hat auf diesen saftigen frühen Bildern eine tiefe bräunliche Farbe. Auch der Ton mancher Erntebilder wie der besonders schönen Mittagsrast (Kassel) ist rötlich und spielt ins Grüne und Goldene. Allmählich hellt er seine Farben zu dem Silberton auf, während er im Anschluß an Pieter van Laer seine Motive bereichert und die spielende Leichtigkeit in der Zeichnung und Gruppierung bewegter Tiere

und Menschen gewinnt, die er bis zu mehreren Dutzenden geschickt zusammenstellt. In der Farbe gelingen ihm ganz neue Kombinationen, wenn er etwa eine Hütte, deren Verfallenheit er höchst reizvoll zu schildern weiß, in einen grünlichen oder bläulichen Halbton hüllt, sodaß sie fast flächig erscheint, und dahinter den lichten Grauton der Wolkenwand setzt. Auch die Bäume mit Ästen und Blättern sind in einem Halbton flüssig hingestrichen, sodaß sie leicht netzartig, flächig wirken. Durch einen merkwürdig fahlen, fein nüancierten, graugelben Einheitston weiß er traurige und unheimliche Stimmungen auszudrücken, so z. B. auf den einsamen Dünenlandschaften (Frankfurt, Berlin) und der Hütte (Dresden), die man darum das Haus des Scharfrichters zu nennen pflegt. Das Interesse am Gegenständlichen und Körperlichen wächst wie bei Cuyp. Die Jagdgesellschaften, Pferdemärkte, Reitergefechte der Spätzeit reihen das Figürliche bis zur Überfüllung auf dem vorderen Plan auf (Abb.168). Dann richtet sich das Augenmerk des Künstlers auch auf das Psychologische, und er arbeitet die Affekte auf den Gesichtern der kämpfenden Soldaten stark heraus (gerühmt von Houbraken). Der schwärzliche Ton des Pulverdampfs und der Gewitterwolken nimmt vielfach überhand. Aber viele der Spätwerke atmen auch eine heitere Stimmung, und die Jagdgesellschaften mit Schloß und Park lassen das Rokoko vorahnen. Das 18. Jh. hat denn auch den Künstler sehr hoch geschätzt; Moyreau hat eine Folge von 89 Blättern nach Wouwerman gestochen. Wouwerman besaß eine außerordentlich leichte und sichere Hand, die schon Houbraken rühmend charakterisiert: „Seine Technik ist leicht und verschmolzen, fett und tuschend; frei von peinlicher Sorgfalt und ängstlicher Nettigkeit erscheinen seine Bilder wie spielend gemalt.“ Von den etwa tausend Gemälden, die der Künstler geschaffen hat, sind an die 700 erhalten. Die Dresdner Galerie besitzt allein über 60, die Petersburger über 50 Bilder.

Wouvermans reife und vielseitige Künstlerschaft wird heute, wie es scheint, nicht ganz im vollen Umfange anerkannt. Sein Werk ist auch für die Zeit außerordentlich aufschlußreich. Wohl ist es Rationalismus, der das Gegensatzspiel der symmetrischen Auswägung schafft, aber die Verbindung mit der Tiefendimension, die Vervielfältigung der symmetrischen Elemente, die Verlegung der symmetrischen Ordnung auf eine Bildhälfte und größere gegensätzliche Auswägung mit der anderen, alles Elemente, die formal in dem Gegensatzspiel von Hell und Dunkel ihre genaue Parallele finden, bekunden einen reichen und differenzierenden Rationalismus. Bei Cuyp sind diese Gegensätze in weitaus primitiverer Form vorhanden. Der feine und bewegliche Geist Wouwermans möchte nicht einfach Schwarz gegen Weiß, Gut gegen Böse, Ja gegen Nein ausspielen; er vervielfältigt die Gegensatzpaare und ordnet sie bereits einander unter. Wouwerman ist eine typische Erscheinung des rationalistischen Barock, bei dem die immanente Renaissance deutlich zu sehen, aber durch Differenzierung und Multiplikation der Symmetrie im Geiste der allseitigen Beziehung, Angleichung und Unterordnung beträchtlich umgebildet ist.

Wouwermans Kunst hat, besonders was das Gegenständliche anbetrifft, eine große Nachfolge gehabt, obschon Bilder von den literarisch beglaubigten unmittelbaren Schülern kaum bekannt sind. Barend Gael (um 1620— nach 1687) malt Lagerszenen und Pferde vor dem Wirtshaus in der Art Wouwermans (Braunschweig, Rotterdam). Kaum mehr an Wouwerman erinnert Emanuel Murant mit seinen architektonisch sauber ausgeführten Dorfstraßen. Fast das ganze Stoffgebiet Wouwermans umfaßt der Deutsche Johannes Lingelbach (1622—1674; Bilder in Kassel, Dresden, Amsterdam), der jedoch weitaus hölzerner zeichnet und härter und bunter malt. Zu nennen bleiben Johan van Huchtenberg (1646—1733), Dirk Stoop (1610—1686) und die Deutschen Jakob Weyer, Matthias Scheits, Georg Philipp Rugendas. Aber eine große Zahl der vlämischen Schlachtenmaler des späteren 17. Jhs. sowie die ähnlichen Darstellungen des 18. Jhs. gehen mehr als auf Salvator Rosa und Jaques Courtois auf Wouwerman als ihren Ahnherrn zurück.

Nur der frühen Phase Wouwermans äußerlich verwandt ist Paulus Potter (1625—1654), der trotz der kurzen Lebenszeit den Ruhm des größten holländischen Tiermalers erworben hat. Denn Potter malt seine Rinder und Schafe auf der Weide oder den Tierpark einer Farm aus sorgfältig aneinandergesetzten Farbflecken mit zeichnerischer Härte und stellt die Tiere in Ruhe, höchstens schreitend dar. Ein kreidiges, bisweilen giftiges Grün im Boden und Laubwerk und das Blau des Himmels gibt mit dem Ockergelb und Rotbraun, mit dem die Tiere und stellenweise Laubwerk und Boden gemalt sind, den für Potter typischen, etwas fade bunten Farbenklang. Den besten malerischen Effekt erzielt er mit dem Hinstellen dunkler Tiere gegen den weißlich-





Abb. 169. Paulus Potter, Rinder. London, Buckingham-Palast

gelb aufgelichteten Himmel (Abb. 169). Hier ist auch noch am klarsten die Bildordnung des allerdings scharf unterbrochenen Dunkeldreiecks merklich. Daß Potter die Kompositionsweise der gegensätzlichen Auswägung genau bekannt war, beweist der Wolfshund (Petersburg), wo der Hund zur Hälfte dunkel gegen den hellen Raum, zur Hälfte heller gegen seine dunkle Hütte steht. Aber gerade wo Potter es versucht einen größeren Teil Landschaft zu zeigen, wird der Mangel einer zusammenfassenden Form sowohl in der Raum-Körperdisposition als auch der Flächenordnung klar. Ein vorderes Terrainstück setzt er scharf ab, dann läßt er den Mittelgrund aus und schließt unmittelbar die entfernte Ebene an, so z. B. auf dem bekannten Stier (Haag 1647), einem ausnehmend großformatigen Werke (H. 2, 38, Br. 3,45), deren er noch einige geschaffen hat (Amsterdam-Sml. Six). Bisweilen läßt er eine Reihe von Weiden mit einigermaßen wagerecht verlaufender Gebüschbekrönung die Bodenfläche überschneiden und ebenso hart dürftig belaubte Bäume an die Rahmenkante stoßen. Auf frühen Werken gibt oft ein borkiger Weidenstumpf den seitlichen Abschluß. Auf den berühmten Meierhöfen (Petersburg, Haag) schafft er mittels der Bäume eine ungemein zerrissene Silhouette und trennt die obere Hellzone schroff von der unteren Dunkelheit. Hauptverdienst und Hauptschwäche des Künstlers liegen nahe beieinander. Die äußerste Sorglichkeit und Genauigkeit, die ihn Flocke um Flocke des wolligen Vließes seiner Tiere, die Blätter der Bäume und die Gräser des Bodens aus kleinen Farbperlchen und -strichen zusammenreihen läßt, nimmt ihm den Blick für die Angleichung der Bildelemente hinsichtlich des Bildganzen, sodaß der Bildrahmen zu einem verhältnismäßig unorganischen, zufälligen Abschluß wird. Es ist auch die allzu nahsichtige Einstellung und mangelnde Angleichung, die den Vorder- und Hintergrund auseinanderklaffen macht. Die Analogie zwischen dem Nahen und Fernen war Potter verschlossen. Kaum jemals ist in der barocken Kunst so realistisch ein Stück Weidenallee auf ein Fleckchen der Amsterdamer Umgebung lokalisiert geblieben. Keine Assimilation und schmiegsame Kurve atmet den Geist des Barock, der doch in Claude vermochte, einen Baum zum Symbol eines einheitlichen großen Weltbildes zu gestalten. Der Rembrandtdeutsche vergleicht den Haager Stier Potters mit dem Pferdekopf des Parthenongiebels, den Goethe das Urpferd nannte. Dieses Urteil stimmt ganz und gar nicht mit dem Tatbestand überein. Denn die Größe jenes klassischen Werkes liegt in dem Fortlassen der zufälligen Einzelheiten und dem Zusammenfassen der großen Form. Potters Wesen aber ist gerade die mikroskopische Beobachtung aller Einzel-

heiten und das harte Herausheben jedes einzelnen und noch so zufälligen Zuges. Hierin, sowie in der Einfühlung und Wiedergabe der dumpfen Tierphysiognomie ist Potter der unübertroffene Meister. Was die Gesamtfläche anbetrifft, offenbaren seine Bilder einen der sprödesten holländischen Realisten.

Den festeren Aufbau der von Claude inspirierten italisierenden Künstler verbindet mit nordischer Realistik und kühler schwerer Farbe der größte holländische Landschaftsmaler, Jakob van Ruisdael (1628/9—1682). Auf den für ihn besonders typischen Landschaften wird das dunkle Diagonaldreieck, das bei Goyen und Salomon Ruysdael etwa durch seitliche Häuser und Bäume gegenständlich erfüllt wurde, zu einem festen, mäßig hohen, bewaldeten Bergmassiv. Zu diesem Dunkelkomplex, den Büsche, Bäume und Gebäude nur farblich bereichern, nicht zerteilen, wird in dem Streben nach kontrastierender Symmetrie auf die gegenüberliegende Bildseite ein Baum gebracht, dessen Blattwerk, gegen die Helligkeit des Himmels gestellt, eine ganz spitzige und zerrissene Silhouette ergibt. Aber zugleich bewirkt diese Dunkelheit, die sich in der vorderen Dunkelzone mit den Ausläufern des Berghanges verbindet, daß die Bildfläche ovalistisch abgerundet wird. Ein hellgelber Fleck Dünensandes, ein Getreidefeld oder beleuchteter Geländestreifen gibt die farbige Dominante in der unteren Bildzone und korrespondiert mit einem weißlich gelben Licht in dem stets stark bewölkten Himmel. Die übrigen hervorstechenden Farbflecke, etwa Ockertöne im Stamm- und Blattwerk der Bäume oder der rote Fleck einer Backsteinmauer lassen sich ungefähr in ein Oval einbeziehen (vgl. Rembrandt S. 150), sodaß die gegensätzliche Auswägung von der subordinierenden Zusammenfassung überwunden wird.

Jakob van Ruisdael wurde 1628/9 in Haarlem geboren und siedelte Mitte der 50er Jahre nach Amsterdam über, von wo der stets in dürftigen Verhältnissen lebende Meister arm und krank 1681 in seine Vaterstadt zurückkehrte. Bald darauf starb er hier im Armenhause. In der Frühzeit, die man etwa von 1645—51 rechnen kann, malt Ruisdael enge Ausschnitte aus struppig bewachsener Heide, Sumpf und Dünengelände mit schiefem Plankenzaun und verfallener Hütte (Hamburg, Petersburg, Wien-Akad.), die an gewisse Landschaften des Goyenkreises erinnern. Man nimmt an, daß Ruisdael von seinem Oheim Salomon Ruysdael und dem Haarlemer Cornelis Vroom (vor 1600—1661; Waldlandschaften in Schwerin, Dresden, Berlin) gelernt hat. Ich glaube auch den Einfluß Brouwerscher Werke feststellen zu können. So stimmt z. B. Brouwers Hirt am Wege (Berlin) mit dem Petersburger Dünenbilde Ruisdaels, auf dem ebenfalls ein Mann mit Hund am Wege lagert und eine Hütte im Hintergrunde auftaucht, auffallend überein. Überhaupt ist ja bei Ruisdael, zumal bei den späteren Waldlandschaften und Wasserfällen, die vlämische Wurzel der holländischen Landschaftsmalerei deutlich zu erkennen (S. 23). Bald bricht bei diesen einfachen Motiven die Eigenart und Kraft Ruisdaels durch, und da ist es besonders die Behandlung der Vegetation, in der er eine unerhörte Meisterschaft entwickelt. Wie der Münchener Sandhügel zeigt (Farbtafel XIII; ein ähnliches, 1647 gemaltes Werk in Leipzig), wühlt er sich förmlich in das vielfältige Leben dieses ärmlichen Stückchens Erde ein und malt die Grashälmchen, das Schilf, das krüppelige Gebüsch, die Weidenstrünke, den krümeligen Boden und das hindurchsickernde Wasser mit Liebe und tief eindringendem Verständnis. Aber anders als Potter ordnet Ruisdael die Einzelheiten in die dunkelbraungrüne Gesamtfarbe ein und arbeitet nur den Weg in sprühenden Gelb- und Rosatönen heraus. Die Höhe der Düne erscheint perspektivistisch unvermittelt allzu weit entfernt. Das Ganze ist betont als Ausschnitt und hat etwas Ungebärdiges, urwüchsig Wildes, wozu die schräg auffahrende Baumsilhouette, die den hellen Weg kontrapunktiert, beiträgt. Bald darauf gewinnt ein ordnender Wille die Führung. Ein neuer Ausweitungsdrang schiebt den Bergrücken weiter zurück, lagert ihn breit hin und führt ihn kontinuierlich in die Ferne. Es bildet sich die geschilderte typische Bildform heraus (Schloß Bentheim, London-O. Beit 1653, von demselben Gegenstand noch etwa 18 Bilder, andere Landschaften Berlin, London, Amsterdam). Noch feiner weiß er jetzt die Baumstämme, das Blattwerk, die Hütten und Fachwerkhäuser in das vorherrschende kühle, schwärzlich grüne Dunkel einzubetten. Nur die Ränder von Gebüschen und Blattbüscheln im Baumschlag werden durch pastos aufgesetzte Ockertupfen vorsichtig herausgehoben. Ruisdael beherrscht die echt barocke Kunst der Subordination und der Zusammenfassung zu großen Massen. Aber jetzt verfestigt sich auch weiter die realistische Eigenwilligkeit in der Zeichnung knorriger Bäume. Gleichzeitig mit den körperlich aufgebauten und formal relativ geschlossenen Kompositionen entstehen realistische Flachlandschaften von ungemeiner Naturwahrheit, die sich fortan durch sein ganzes Schaffen ziehen. Die bekanntesten unter ihnen sind die Blicke über



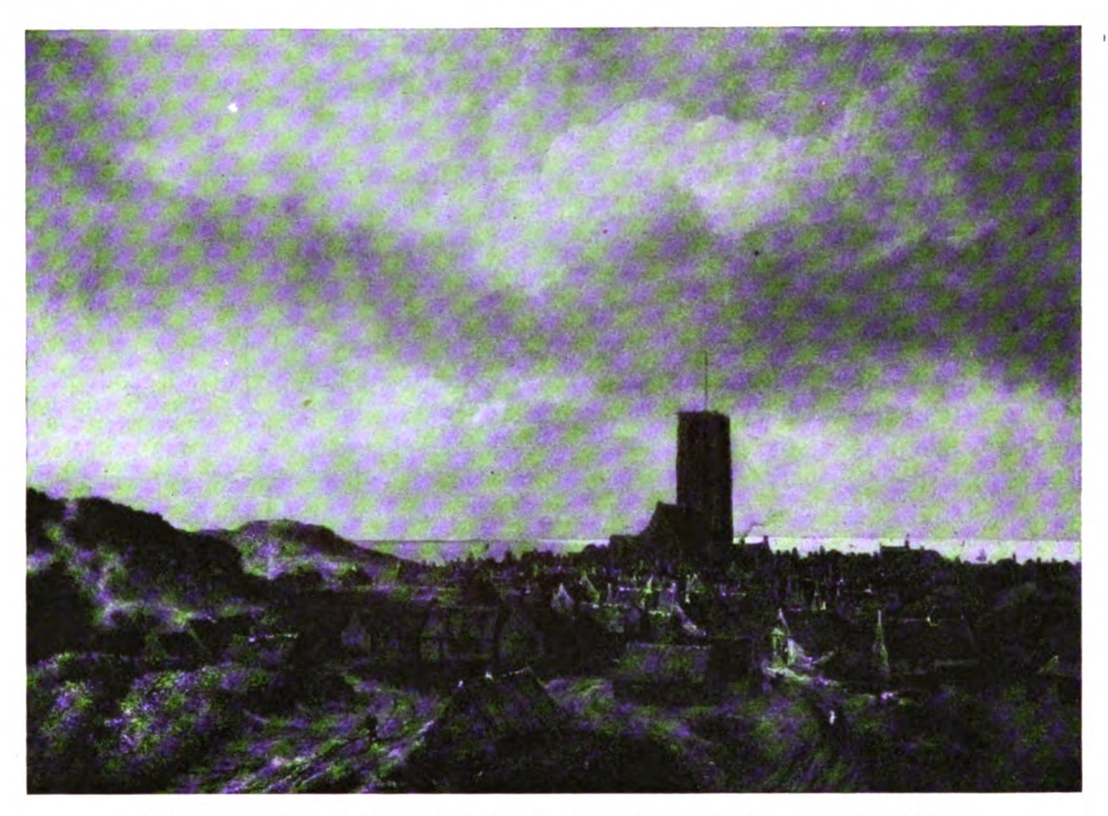


Abb. 170. Jakob van Ruisdael, Das Dorf Egmond aan Zee. Glasgow (1655?)

die Dünen auf Haarlem (Amsterdam, Berlin, Aachen). Die Flachlandschaften sind gewöhnlich von kühler grauer, olivgrüner und bleierner Farbe und trotz des Wechsels der durch Wolken verursachten streifigen Beleuchtung sicher und ziemlich streng in den Konturen. Mit dem abgebildeten Werk (Abb. 170), auf dem man am Rande der Dünen ein um den mächtigen Kirchturm gelagertes Dorf dunkel gegen das Vormittagslicht sieht, während ein Streifen Meeresfläche unter dem diesigen Himmel kreidig hell aufblinkt, vereinigt er feinste Naturbeobachtung mit hoher, bei den Flachlandschaften sonst ungewöhnlicher Stimmungskraft. Nicht ausschließlich darf man die schwere, kühle Farbe Ruisdael zusprechen. Es gibt Bilder, auf denen rötlich gelbe Wolken und weich vertriebenes Blau am Himmel sich mit Rotbraun und Grün in der Erdregion zu einer bräunlich umrahmten und gemilderten venetianischen Farbenharmonie vereinigen (Mühle, Leiden; Dünenhang, Frankfurt). Die sechziger und siebziger Jahre bringen noch Hauptwerke innerhalb der behandelten Stoffgebiete, z. B. die großformatige Mühle Wijk (Amsterdam), die, in schwärzlichem Grau gemalt, trotz des wirksamen Aufbaues ein Nachlassen in der feinen Behandlung des Einzelwerks zeigt, und der Fernblick von der Ruine (London 1673), auf der das Flach durch die Akzente von Ruinen und Kirchtürmen in Diagonalen abgesteckt und aufgeteilt ist, und ein ferner Sonnenstreifen der ausschnitthaften Streifenkomposition einen formalen Konzentrationspunkt zu geben versucht. Mit den sechziger Jahren erweitert aber Ruisdael sein Stoffgebiet, und zwar wird der Zwiespalt seiner Natur, der den Zwiespalt der holländischen Kunst überhaupt in besonderer Weise spiegelt, durch die Steigerung sowohl der realistischen als auch der phantastischen Züge stärker sichtbar. Im Anschluß an Everdingen erhöht er seine Hügel zu steilen, ruinenbekrönten Felshängen und läßt einen mächtigen Wasserfall herunterstürzen, sodaß der schäumende Strudel, unterbrochen von dunklen Felsblöcken, den Vordergrund des Bildes füllt. Auch hier ergibt mittlere Auflichtung mit einer hellen Wolke am Himmel formale Zentren der Komposition (Abb. 172, Kassel). Jetzt vereinigt auch Ruisdael seltsam knorrige und zackige Baumriesen, härtere Nachkommen der aus der vlämischen Malerei her bekannten Bäume (Abb. 13), zu sumpfigen Walddickichten, die in ihrer Stille und Unberührtheit wie ein Heiligtum der Natur und in ihrer Wildheit wie ein Sinnbild trotziger Freiheit wirken (Abb. 171). So vielgezackt die Konturen der Baumkronen sind, ihre Dunkelheit vereinigt sich mit der des Bodens zu einem Oval, das einen mittleren hellen





Jakob van Ruisdael, Dünenlandschaft.
München (1647).



Abb. 171. Jakob van Ruisdael, Der Sumpf. Petersburg, Eremitage

Kern umschließt. Der schräge silberhelle geborstene Stamm rechts, der ähnlich auf vielen Spätwerken Ruisdaels vorkommt, wechselt sich mit der diagonal ansteigenden Dunkelheit zur Linken aus. Die Helligkeit des Himmels hinter der Baumsilhouette bildet allerdings keinen vermittelnden Anschluß, sondern korrespondiert mit der unteren Dunkelheit (ähnliche Werke in Wien, Dresden, Paris, Berlin). Das Poetische und Gedankliche, das in diesen Bildern schon stark enthalten ist, drängt sich noch mehr auf den Werken mit zerfallenen Ruinen hervor (Dresden, Berlin, Berlin-Huldschinsky), und vollends auf dem bekannten Judenfriedhof (Dresden), dessen gegenständlich symbolischen Gehalt der späte Goethe in seinem Aufsatz Ruisdael als Dichter charakterisiert hat. Daneben verschärft sich aber die realistische Tendenz des Meisters so weit, daß er während der siebziger Jahre auch Stadtansichten wie den Dam und Fischplatz in Amsterdam darstellt (Berlin, Rotterdam). Das Blau des Himmels beginnt jetzt hart zu wirken, und viel Schwarz beeinträchtigt die farbige Wirkung. Sodann malt Ruisdael in späten Jahren Strandansichten (London, Dresden, Haag), die an Vlieger erinnern, und stürmische Seen (Berlin, Wien-Czernin). Noch stärker wächst auf diesen Werken ein schwärzlicher Ton durch das Blaugrau der Wellen und Gelbgrau der gewittrigen Wolken, und nur dumpfes Rot in einem Segel gibt gewöhnlich den starken farbigen Mittelpunkt. Schließlich malt der Künstler in der späten Zeit noch wolkige Winterlandschaften, die aber in ihren feinen grauen, grünlichen und schwärzlichen Tönen trotz der Staffagefigürchen so unendlich öde und trostlos wirken, daß auch hier das Gedankliche über das Sichtbare hinauszuweisen scheint (Amsterdam, Frankfurt, Amsterdam-Six). Alle diese Werke neigen dazu, das Gesichtsfeld auf einen kleinen Ausschnitt zu verengern. — Man möchte aus der Bildung der Bäume auf einen festen, zackigen Strich bei Ruisdael schließen. Indessen erweisen die Zeichnungen, daß neben der gegenständlichen plastischen Durchbildung eine ganz leichte, krackelige Handschrift geht. Ruisdael strichelt, tupft und wischt, und es gibt Zeichnungen von Dünenlandschaften (Berlin, Hamburg), die eine vollständige impressionistische Auflösung, ein Auf- und Absteigen unsicherer Konturen, einen rhythmischen Wechsel von aneinandergereihten Helldunkelnuancen zeigen. Sehr aufschlußreich ist aber auch hier der sich durchsetzende Wille zum Abschließen: gegenständlich entsprechen sich auf beiden Seiten in der Raumdiagonale liegende Kirchtürme oder Schiffe, und formal bekommt das Helldreieck von einem kleinen Ausschnitt

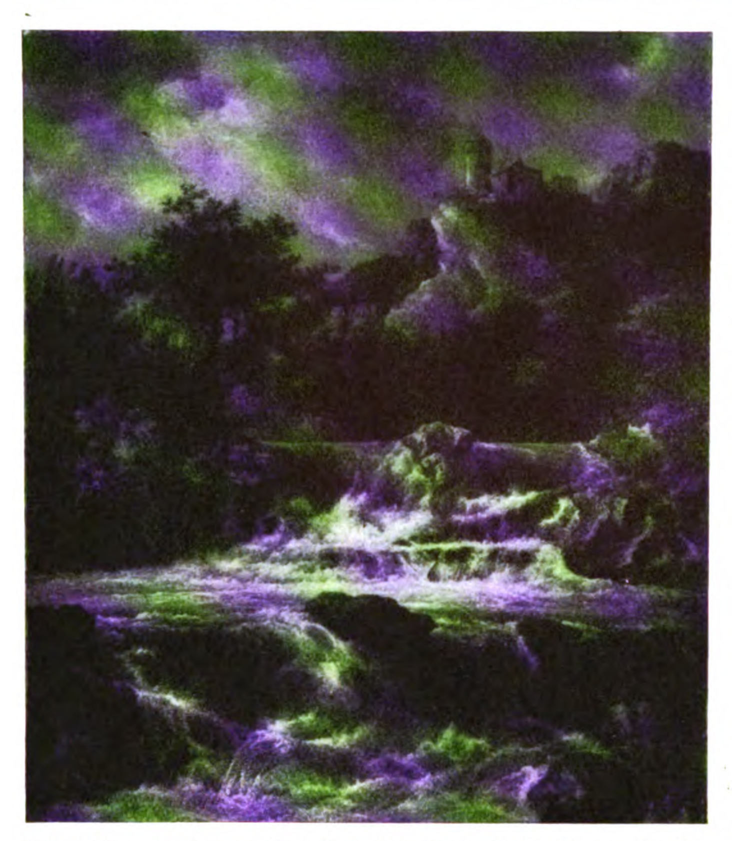


Abb. 172. Jakob van Ruisdael, Der Wasserfall. Braunschweig.

See entgegengesetzt ein Dunkeldreieck Dünensandes.

Ruisdael ist niemals pikant und geistreich. Er hat auch das festliche Gold der Abend- und Morgenbeleuchtung verschmäht. In ihrer herben Naturwahrheit und der zum Symbolischen sich steigernden düsteren Stimmungskraft steht seine Landschaftskunst dem modernen Menschen besonders nahe und hat denn auch auf die englische Malerei des 18. und insgesamt auf das 19. Jh. einen großen Einfluß ausgeübt. Freilich hat Bode recht, wenn er es ablehnt, dem Meister als einem Kind des 17. Jhs. allzu wertherhafte Gefühle unterzuschieben, aber die vorurteilslose Betrachtung des Gegenständlichen seiner Kunst sowie einiger formaler Züge läßt ihn gewiß modern-romantischem Geiste als verwandt erscheinen. Man vergegenwärtige sich, wie die Landschaften eines Goyen oder Salomon Ruysdael Menschenlandschaften sind, wie die Fischer auf den Böten und die Bauern auf den Landstraßen mit der von ihnen bebauten und bewohnten Umwelt zusammengehören. Weshalb wählt Ruisdael einsame Stellen, schließlich wilde, düstere Gegenden mit Felsen und modernden Stämmen? Weil das unmittelbare Zugehörigkeits- und Zusammenhangsgefühl von Mensch und Welt sich lockert, weil die Natur dem Menschen zu etwas Fremdem, zu einer abgründigen, furchtbaren und zerstörenden Macht wird. Ruisdael hat ja niemals die Menschenstaffage mitgedacht und hat sie sich von anderen Meistern — in der Frühzeit von Berghem, Wouverman, Isack van Ostade, in der späteren Zeit von Adriaen van de Velde und Lingelbach — in seine Bilder hineinmalen lassen. Immer wird die betont chaotische Natur, und zumal wenn zerfallende Gebilde von Menschenhand, Ruinen und Gräber ihr beigesellt werden, Gedanken an eine hinter den Dingen stehende Macht erwecken, an eine Idee, die durch die sichtbare Welt nur unvollkommen hindurchschimmert. Dies widerspricht der Grundkraft des Barock, für den die Ordnung des Universums dem kleinsten Dinge immanent ist und alles in einer unendlich harmonischen Verknüpfung steht. Es ist kein Wunder, daß Ruisdael in der Barockzeit nicht geschätzt wurde, und es scheint fast, daß Lairesse an ihn gedacht hat, wenn er die Schuld am kümmerlichen Lebensunterhalt einem Künstler, der nur „Wildnisse und Wüsteneien" malt, selbst beimißt. Die Bildform jedoch zeigt Ruisdael als echten Sohn des Barock. Zwar machen besonders in der Spätzeit das Schwarz und die grelleren Farbkontraste einen verneinenden und isolierenden Zug bemerklich, doch zeigt immer noch die zentrale Auflichtung, das ovale Anordnen besonders leuchtender Farbflecke,

ihre Subordination unter die Grundfarbe, die dunkle, mit dem gegensätzlichen Ausgleich sich mischende Abrundung des Bildganzen, daß der Bildschöpfer doch den idealistischen Zusammenhang der Dinge sieht und den Naturausschnitt zum organischen Ganzen formt. Selbst bei einem Bilde wie dem Judenfriedhof, wo man über der Symbolik des Gegenständlichen die Form vergißt, verbindet sich die Helligkeit der Wolke mit dem Silberstamm und dem entgegengesetzten hellen Wasser zu einem abschließenden Ring, dem nur zur Linken wegen des Gegensatzspiels von Hell und Dunkel die Vollendung fehlt, und dieser Ring umkreist den hellsten Lichtfleck eines Marmorsarkophags, neben dem als stärkster zentraler Gegensatz ein schwarzes Grabmal steht wie das dunkle Pferd neben dem hellen bei Wouwerman oder der dunkle Offizier neben dem hellen auf der Nachtwache Rembrandts. Über den gedanklicheren Alterswerken vergesse man auch niemals den Ruisdael der früheren Zeit, der das vielfältige Leben der Natur auf einem Stückchen Dünenboden mit solcher Erdnähe und köstlicher Herbheit und Frische gestaltet hat, wie sie bei keinem der übrigen holländischen Meister zu finden ist.

Ruisdael hat auf allen Teilgebieten seiner umfassenden Landschaftskunst Nachfolger gehabt. Die trostlose Stimmung seiner verworrenen frühen Dünen- und Hüttenstücke verschärft sich noch bei einer Reihe auch von Goyen und Salomon Ruisdael herkommender Meister. Da sind Gerrit van Hees († 1670; Hauptwerk Haarlem 1650), Cornelis Decker († 1678; Bilder in Darmstadt, Schwerin, Hamburg), Salomon und Gillis Rombouts (beide um 1650 Meister in Haarlem; Bilder in Dresden, Amsterdam, Leipzig), Michiel und Roelof van Vries (tätig in der zweiten Hälfte des 17. Jhs.; Bilder in Amsterdam, Braunschweig, Leipzig), Claes Molenaer († 1676; Bilder in Braunschweig, Haarlem) und andere, vornehmlich in Haarlem tätige Meister, die im engen Ausschnitt Hütten unter großen Bäumen oder am stillen Wasser eines Flusses malen. Sie stellen aber ihre Gebäude ohne jede ansehnliche Schauseite dar und lassen sie mit verfallenen Stallungen und Höfen voller Gerümpels blicklos und dumpf der ungepflegten, düsteren Natur sich innerlichst angleichen. Schwere, opake schwärzliche Farben und ein wenig trübes Gelb im abendlichen Himmel verstärkt die melancholische Stimmung. Der bei Brouwer (S. 103) und Goyen (S. 217) bereits gekennzeichnete romantische Zug zur verworrenen Natur und zum dürftigsten und zerfallenden Menschenwerk, der innerhalb des hochfliegenden Barock so außerordentlich auffallend ist und doch als Protest gegen die Isolierung des geformten Einzeldinges wiederum echt barock ist, läuft in Holland durch das ganze 17. Jh. Wie man eine „ideale" und „romantische" Landschaftskunst kennt, ließe sich hier von einer spezifisch „dumpfen" Landschaft sprechen. — Ein Verbindungsglied nach rückwärts zu den Vlamen ist Guilliam du Bois (um 1620—1680), dessen mächtige Baumdickichte das eigentümliche Blau der Vlamen schwärzlich vertiefen (Braunschweig). Er hat auch Berglandschaften mit kleiner Staffage (Berlin) und schließlich einige braunere Strandansichten (Haarlem 1647, Leipzig) gemalt, die Ähnlichkeit mit den Strandbildern des Willem Gillesz. Kool († 1666) zeigen. Doch bildet Kool die Staffagefiguren im Vordergrunde recht groß (Haarlem, Darmstadt). An die flachen Dünenblicke Ruisdaels hält sich Jan van der Meer (oder Vermeer van Haarlem d. Ä., 1628—1691). Auf seinen Landschaften, deren Gesamtton von der braunen Grundierung bestimmt wird, schiebt sich von einer Bildseite aus ein Dünenhang in die Tiefe und überschneidet das weithin sich ausbreitende Flach. Dem Himmel fehlt bisweilen die Tiefe, die Wolken erscheinen dann wie aufgeklebt, auch die seltener vorkommenden Bäume wirken flächig (Braunschweig, Berlin, Dresden). Ein unselbständiger Nachfolger Ruisdaels ist Johann van Kessel (1641/2—1680), der außer Flachlandschaften auch Wasserfälle und Stadtansichten malt (Amsterdam, Darmstadt). Weitaus feiner arbeitet der ärmliche Schenkwirt Jan Wynants (um 1625—1682?; Bilder in Amsterdam, Berlin, London). Er stellt hügeliges Dünengelände, auch weite, von Bergen begrenzte und mit feingegliederten Baumgruppen bestandene Flachlandschaften dar. Spitzig und hart führt er im Vordergrunde Blattwerk und Gebüsch aus, und selten fehlt ein halb geborstener vertrockneter Baumstamm, dessen Silbergrau zugleich eine Hauptnote dieser im übrigen auf kühle bläuliche und gelbe Töne gestimmten Landschaften abgibt. Vorder- und Hintergrund gehen nicht immer zusammen. Die miniaturhafte Behandlung des Einzelwerks in den hell leuchtenden, aber etwas glasigen Farben verführt dazu, in ihm einen älteren und in alten Formen steckenbleibenden Künstler zu sehen. Aber eine Landschaft wie die in Hampton Court beweist, daß er über einen zierlichen, rokokohaften Schwung in guten Augenblicken verfügte. Allaert van Everdingen (1621—1675), Schüler Saverys und Molyns, ist mit seinen Gebirgslandschaften, Wasserfällen und Mühlen ein Vorläufer Ruisdaels. Aus der Silhouette von Felsen und Blockhütten schafft er einen ovalen Dunkelrahmen um die Helligkeit des schäumenden Wassers. Auf der nicht fernen Bergwand stehen einzelne, schlanke Fichten gegen den Himmel. Everdingen liebt die Farb-



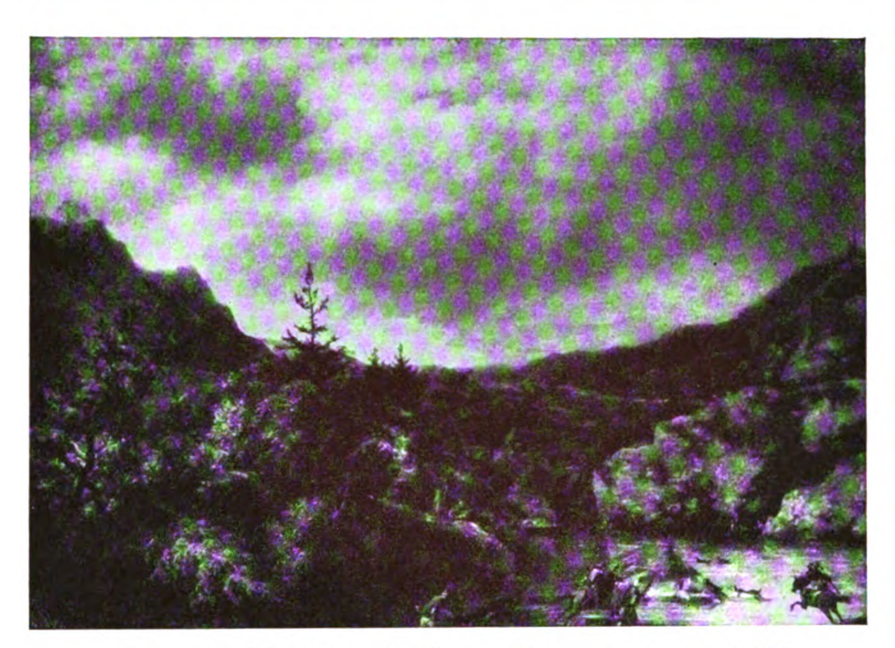


Abb. 173. Allaert van Everdingen, Die Jagd. Dresden (1649)

gegensätze von schwerem Rotbraun, mit dem er bisweilen flüchtig flächig die Erde anlegt, und Blau und Weißgelb für den Himmel (München, Amsterdam). Doch gibt es, und zwar besonders unter den früheren, um 1650 entstandenen Werken grauere Landschaften von köstlicher Frische, auf denen Erde und Fichten den feuchten Dunst des frühen Tages atmen (Abb. 173; in Dresden noch vier andere Bilder). Everdingen hat auch Seestücke gemalt, die während der vierziger Jahre toniges Grau zeigen. Von ihm stammt eine der eindrucksvollsten Darstellungen stürmischer See überhaupt (Chantilly, Mus. Condé). Wasserzeichen und Schiff, Wellen und Wolken sind nach dem System sich kreuzender Diagonalen angeordnet und rufen, unterstützt durch den Wechsel von Hell und Dunkel, den Eindruck stärkster Bewegtheit hervor. Ausnahmsweise hat Everdingen auch Flachlandschaften gemalt (London, South-Kensington Mus.). Auf seinen zahlreichen Radierungen schafft der Künstler den geschickten Ovalzusammenschluß der Komposition in mannigfachen Variationen. Feine, kritzlige Striche, die in den Helligkeiten bis zur Punktierung werden, vereinigen sich zu größeren Kontrasten von Hell und Dunkel, doch erinnert das Absetzen der Silhouettenzüge noch an die Vlamen (S. 15ff.). Ähnlich wie Ruisdael geht Hendrik Jakob Dubbels (1620/21—76) mit seinen Seestücken von Vlieger aus, stellt während der Jahrhundertmitte die ruhige See mit spiegelnden Wolken und Schiffen dar (Kassel, London), um später den Ruisdaelschen Darstellungen stürmischer See zu folgen. Besonders die schwärzliche, kohlige Färbung im Wasser und in den Wolken, das Licht im Himmel, das das wellenbrechende Bollwerk fahl aufblinken läßt, erinnert an Ruisdael (Leipzig, Amsterdam, Dresden). Den ovalen Zusammenschluß Everdingens strebt auch Adriaen Hendricksz Verboom (um 1628— nach 1670) an, der dunkle Baumgruppen mit Durchblick auf den abendlichen Himmel und Berglandschaften von südlichem Charakter malt (Schleißheim, Dulwich, Rotterdam; das schönste der mir bekannten Werke ist die feingemalte Berglandschaft mit dem Kloster in Leipzig).

Der bedeutendste Ruisdaelschüler ist Meindert Hobbema (1638—1709), der seit seiner Heirat und der Übernahme eines kleinen Amtes als Weinmesser (1668) in seiner Kunst nachließ und bald ganz zu malen aufhörte. Seine Motive sind Gehölze, in denen Wassermühlen, Hütten, auch wohl Ruinen liegen, seltener Dorf- und Landstraßen. Einige wenige Werke erreichen die Qualität Ruisdaels, und es hat Zeiten gegeben, wo die Sammler seine seltenen Bilder teurer bezahlten als die des Meisters. Hobbema faßt seine Bäume nicht durch ein dahinterliegendes Bergmassiv zu einem Dunkelkomplex zusammen, sie stehen bei ihm vereinzelter auf flachem Boden. Ihre mächtigen Laubkronen von höchst zerfahrener Silhouette schließen sich mit dem dunklen Vordergrund ungefähr zu einem schiefen Oval zusammen, das jedoch durch die dreiteilig symmetrische Aufstellung der Bäume mehr oder weniger durchbrochen wird. Es ist nun der Haupteffekt der Bilder Hobbemas, wie hinter diesem dunklen und ungefähr in der Bildebene liegenden dunklen Ovalrahmen die plane Erddecke in die Tiefe flieht, und die Streifen von entfernteren Feldern im goldenen Sonnenlicht aufblinken. Durch die unruhigen Konturen und die hie und da verstreuten Lichtstellen sind die Bilder Hobbemas unruhiger und zerstückelter als die Ruisdaels. Die Unterordnung fehlt, und die Ausführung ist gröber. Der Vordergrund ist mit großen Baumstümpfen, Gebüsch und Schilf peinlich genau ausgeführt und rutscht vielfach ab. Dafür erzielt Hobbema eine freundlichere Wirkung durch den Wechsel von Gelb, Graugrün und Braun in den Bäumen, einem kräftigen Rot in den Dächern oder Backsteinruinen und Blau und Weißgelb im Himmel. Im allgemeinen ist er brauner, nicht so


Abb. 174. Meindert Hobbema, Mühlen. Paris

schwarzgrün wie Ruisdael. Seine Baumstämme sind nicht so schroff gezackt wie die Ruisdaels, sie haben noch etwas von den Schlangenwindungen der Bäume Goyens und Salomon Ruysdaels. Stämme und Äste entwickeln sich in einem schönen Rhythmus der Windungen, aus denen jedesmal organisch die Gabelungen herauswachsen (am besten in Dulwich). Die schönsten seiner Werke sind die Wassermühlen in Amsterdam, Antwerpen, Paris (Abb. 174) und den Londoner Galerien, die Ruine Brederode (London), wohl die geschlossenste Schöpfung mit dem Rot der Ruine im Dunkeloval, die Dorfstraße (Berlin), die Allee von Middelharnis (London). Letzteres Werk, dessen Datierung man 1689 lesen kann, entspricht, wie ein Vergleich mit der bekannten Marine des Cappelle (S. 225) beweist, einer früheren Zeitstimmung. Seine Zeichnungen nach Mühlen ziehen das Gegenständliche sehr nahe heran. Sie sind zwar tonig fleckig, aber fast dilettantisch steif, und konturieren helle oder dunkel lavierte Flecke mit geraden Linien. Hobbemas Werk ist historisch aufschlußreich für den seit Ruisdael weiter erstarkten Klassizismus innerhalb des Realismus. Dieser drückt sich gegenständlich in der harten Überschneidung der horizontalen, in die Tiefe stoßenden Erdfläche durch die vertikal ragenden nahen Bäume und formal in der Zersplitterung des zentralen Lichtkerns durch die dunklen Vertikalen sowie dem schon bei Ruisdael sichtbaren Gegensatz des hellen oberen und dunklen unteren Abschlusses der Bildfläche aus.

Es ist eine neue, und zwar die späteste Phase der holländischen Landschaftsmalerei, die ihr Gepräge durch Adriaen van de Velde (1636—1672) erhält, obwohl Ruisdael und Berghem diesen Künstler um ein Jahrzehnt überleben. Nichts mehr von dem Sombren des Ruisdael, keine Gewitter, drohende Felsen und Wasserstürze in düsteren Farben sind bei ihm zu finden. Der Gesinnung des Künstlers entsprechen nur heitere Gegenden mit Menschen und Tieren. Helligkeit und freundliche Farben erfüllen seine Bilder. Da ruhen im sanften Sonnenlicht des Nachmittags die fruchtbaren Weideplätze, auf denen Pferde, Kühe und Schafe friedlich grasen. Da belebt in späterer Zeit das fröhliche Treiben vornehmer Gesellschaften auf schmucken Pferden Wald und Flur. Allmählich übermannt auch diesen Künstler die Sehnsucht nach dem Süden, und er malt mit abendlich rötlichen Farben Hirt und Hirtin im engen Ausschnitt einer südlichen Landschaft. Aber bei ihm gibt es die Nachlässigkeit und Roheit Berghems niemals. Keiner der holländischen Landschafter wußte das Laub der Bäume so zart und fein durchzuzeichnen und eine reiche auf-

gelichtete Palette so blank und leuchtend auf der Leinwand auszubreiten. So schält sich denn im eindrucksvollen Kontrast zu Ruisdael Meister Adriaen van de Velde als eine einschmeichelnde, liebenswürdige, für alle Feinheiten des Stofflichen empfängliche Persönlichkeit heraus, die an Können keinem der älteren großen Landschafter nachsteht. Die Spannung zwischen Außenwelt und eigenem Innern, die bei einem Ruisdael bestand, und der angstvolle Druck, der die Natur wild und chaotisch erscheinen ließ, ist geschwunden. Aus den hellen freundlichen Werken spricht ein neuer Optimismus. Wie kommt es, daß man bei so vielen offenkundigen Vorzügen van de Velde doch nicht zu den Größten der holländischen Landschaftskunst zählt? Vieles ist verloren gegangen. Nicht mit Unrecht hat man bei ihm oft an den Feinmaler Metsu (S. 204) erinnert. Wie jene Sittenmaler fast darin aufgingen, das Stoffliche eines Seidenkleides oder einer orientalischen Decke zu charakterisieren, so fühlt sich Adriaen van de Velde mit verfeinerten Nerven in die stoffliche Besonderheit des Naturdinges ein und gibt sie mit äußerstem Geschmack wieder, und über dieser Wiedergabe des Einzelnen versagt die Kraft, die Elemente des Bildes einander anzugleichen, unterzuordnen und groß zusammenzufassen. Gleichwertig sind die schönen Weidelandschaften (Leipzig 1658, Berlin) mit ihrem blauen, lichtbewölkten Himmel, den grünen Fluren, der Spiegelung im stillen Wasser durchgearbeitet und ergeben einen horizontalen Dunkelstreifen, der unorganisch rechts und links vom Rahmen durchgeschnitten wird; ähnlich die Strandlandschaft (Kassel) mit den großen gelben Lichtflächen und den blauen und rotbraunen Staffagefigürchen. Die sonnige Farm (Abb. 175), auf der das vorherrschende feine Grün des diffusen, vielzerteilten Laubes vom Graugelb beleuchteter Äste unterbrochen wird und die rötlichen und braunen Töne von Haus und Tieren in diesen steten Wechsel kleiner hellerer und dunklerer Farbteilchen eingeordnet sind, zeigt ebenso die Verfeinerung der Malerei, aber auch die gleichmäßige Nebeneinanderordnung und unzählige Überschneidungen. Das Sonnenlicht, das zwar noch den Mittelgrund füllt, wird zu keinem merklichen formalen Zentrum. So mündet die Landschaftsmalerei in einen feinnervigen Realismus aus, der stark schon zu den besten Leistungen des 19. Jhs. hinneigt; gerade bei der Farm drängt sich ja der Name Constables auf.

Adriaen van de Velde war Schüler seines Vaters Willem van de Velde d. Ä. (S. 23) und des Wynants. Auch mit den anderen Meistern der Tiere und Landschaften, mit Potter, Wouwerman, Karel du Jardin und Berghem nimmt er bald Fühlung und schließt sich an Berchem, was Hofstede de Groot nicht wahrhaben will, bisweilen eng an. Das beweist ein Vergleich seiner Viehherde unter Ruinen (Dresden 1665) mit dem vier Jahre früher entstandenen Bilde Berghems (Haag 1661). In der freieren Raumentfaltung und der beruhigenden Sicherheit der Zeichnung zeigt der jüngere Meister seine Überlegenheit. Die frühesten Meisterwerke Adriaens sind die flachen Weidelandschaften. Zu den erwähnten Stücken in Leipzig und Berlin gesellen sich andere in Brüssel-Arenberg, ehemals Hamburg-Weber (beide 1655), Philadelphia-Johnson (1656) und London. Neben der köstlichen Kasseler Strandlandschaft stehen ähnliche in London-Buckingham P., Paris (beide 1660), Haag und die geistreiche Skizze Amsterdam-Six, die in ihrer Aufsicht eine zwingende Raumillusion gibt. Alle diese Stücke sind in hellen weißlichgraugelben und lichtblauen Pleinairfarben aufs sorgsamste gemalt. Als auffallend im Motiv sind neben der Berliner Farm zwei dunkle Waldlandschaften (Frankfurt) zu erwähnen. Die eine mit äsendem Wild zeigt eine schwarzgrüne Waldwand, davor einen Rasen, aus dem ein schmales Dreieck lichtgrün hervorgehoben ist (1658), die andere, staffiert mit einer Jagd (1666), gibt die Bäume in einem einheitlichen Blaugrün, wobei das Laubwerk im Vordergrunde aufs feinste herausziseliert ist. Das Interesse am Figürlichen, sogar am Porträthaften wächst bei dem Künstler. Davon zeugt die sogenannte Familie des Künstlers (Amsterdam 1667). Die hier offenkundige anthropozentrische Einstellung widerspricht dem stillen Fürsichsein und Ineinanderweben der Dinge, das die Größe der älteren Landschaftskunst ausmacht. Zahlreiche Winterbilder (Paris, London, Dresden 1665, Antwerpen), alles verhältnismäßig späte Werke, auf denen die organische Natur ohnehin zurücksteht, werden durch die Fülle der lebendig wiedergegebenen Figuren fast zu Genrebildern, ebenso die an Wouwerman anschließenden Jagdbilder und Reisegesellschaften (Kassel 1662, London, Buckingham 1666, Amsterdam). Dieser Gruppe ist der Halt vor dem Wirtshaus (Leipzig) zuzurechnen, dessen gestufter Dreiecksaufbau besonders interessant durch die gegen das Licht





Abb. 175. Adriaen van de Velde, Die Farm. Berlin

gesehene Gesellschaft auf der Terrasse ausgestaltet ist. Auch die späten bukolischen Stücke konzentrieren sich stark auf das Figürliche. Aus ihnen wird besonders klar, wie das Gesichtsfeld des Künstlers sich weiter verengt und er schließlich ganz die Ferne verstellt. Die Farbenskala neigt zu Rosa, Violett, Rotbraun und starkem Blau (London-L.-Buckingham P., Augsburg, Frankfurt, Leipzig). Das charakteristische Spätwerk der Hütte vor bewaldeter Bergwand (Amsterdam 1671), auf der eine größere Fläche von hellerem Kaffeebraun neben Grün, daneben im harten Kontrast ein schmaler Streifen blauen Himmels steht, ist eine liebliche und sentimentale Idylle. Der Umkreis der Stoffe wird geschlossen durch einige mythologische und religiöse Gemälde, Merkur und Argus (Wien-Liechtenstein 1663), die Flucht Jakobs (Wallace Coll. 1663), einen Passionszyklus und die ganz aus dem Oeuvre herausfallende große Verkündigung (Amsterdam 1667; S. 210). Der Meister hat fast allen Landschaftern von Rang die Staffage in ihre Bilder gemalt, besonders dem Jan van der Heyden, Frederic Moucheron, Wynants, dann auch Philips de Koninck, Hackaert, Ruisdael, Hobbema, Willem van de Velde und anderen. Schon von 1653 existieren Radierungen und Zeichnungen, die zwar in der Hauptsache Figuren und Tiere wiedergeben, aber doch den Wunsch nach einem kompositionellen Zusammenhang erkennen lassen. Die Schraffierung ist fein, schon sein Namenszug zeigt die Freude am Kalligraphischen. Bald aber beschränkt sich der Künstler ganz auf Studien von Tieren, Hirten und Hirtinnen für seine Staffage. Die Einzelfiguren ohne Hintergrund, wenn auch mit Umrandung, beweisen gegenüber den früheren Kompositionen die Zunahme der isolierenden Tendenz. Andererseits bekommt der Künstler, der allmählich den Rötel bevorzugt, ein neues Gefühl für rundliche Formen, undulierende Konturen und das Zusammenfassen größerer Schatten- und Lichtmassen mit weichen Übergängen. Während die Zeichnung des Kavaliers auf dem Stuhle (Amsterdam, Kupferstichkab.) durch das Festhalten der nachlässigen, momentanen Haltung sowie die spitzwinklige Führung des Rötels an Frans Hals erinnert, stehen Hirtenstudien (ebenda) durchaus im Zeichen van Dycks. Die in sich zurücklaufende Kurve der Arme, die Art wie der Zeigefinger der schmalen Hand elegant und schlank auf dem Hirtenstabe aufliegt, ist unverkennbar van Dyck, mit dessen Namen das neue Schönheitsstreben des Meisters in Verbindung zu bringen ist.

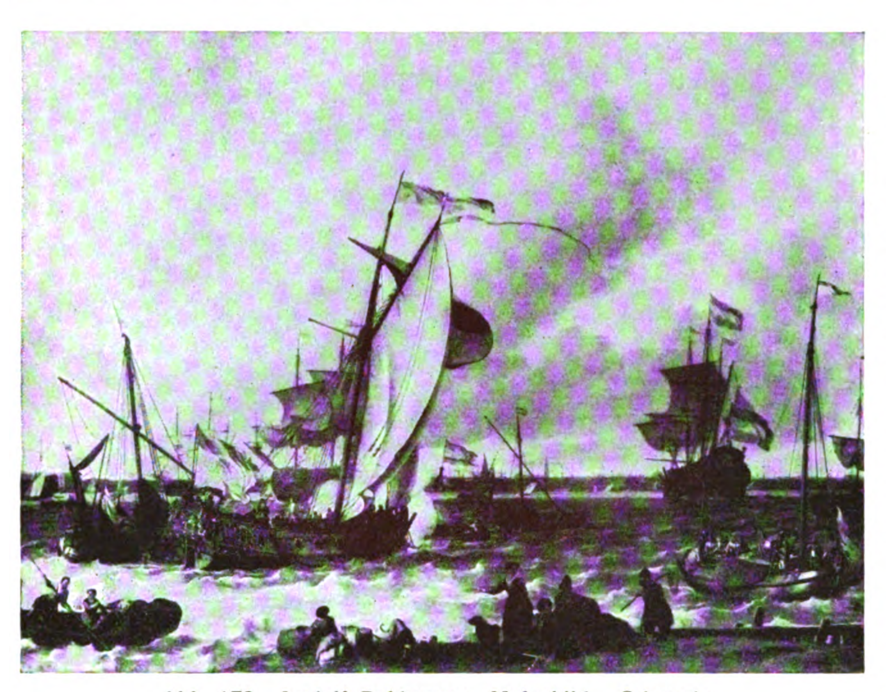


Abb. 176. Ludolf Bakhuyzen, Hafenbild. Schwerin

Die Entwicklung des Seestücks in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bestimmt Adriaens älterer Bruder Willem van de Velde d. J. (1633—1707), der bei seinem Vater (S. 23) lernte und Schüler des Simon de Vlieger war, aber auch seinem Bruder vielfach Anregung verdankt. Willem van de Velde ist der bekannteste und fruchtbarste der holländischen Seemaler und ist bereits mit 20 Jahren ein fertiger Künstler. Innerhalb seines Schaffens unterscheiden sich seine etwa bis zur Mitte der sechziger Jahre reichenden Werke stark von denen der späteren Zeit. Typisch für die frühe Phase ist die spiegelglatte Meeresfläche, der die mächtigen Leiber der Fregatten — vorwiegend auf einer Bildseite frontal, auf der anderen seitlich gestellt — die räumliche Wirkung geben, und die großen, voll ausgebreiteten, aber bei der Windstille schlaff herunterhängenden Segel. Die wichtigste farbige Wirkung besteht darin, daß die Segelflächen, von der Sonne beleuchtet, hellgelb vor dem dunkleren, bewölkten oder vom Pulverdampf der Kanonenschüsse erfüllten Himmel sich abheben. Oft stehen auch die Rechteckflecke beschatteter Segelflächen zu den hellen in gegensätzlicher Symmetrie. Die Gesamtfärbung ist ein helles Graugelb. Die Seefläche, im Vordergrunde braungrün, lichtet sich nach der Ferne zu silbrig auf. Das dunstige Gewölk ist erfüllt von einem reichen, grauvioletten, perlmutternen Farbenschimmer (Frankfurt, Amsterdam, Kassel, London-Buckingham P.). Trotz Ruhe und Gleichgewicht ist aber schon jetzt im Segelwerk eine Tendenz zu spitzwinkliger Überschneidung bemerkbar. Die spätere Phase wird charakterisiert durch ein weitaus größeres Interesse am Gegenständlichen. Die Schiffe werden wieder porträtartig bis in alle Einzelheiten ausgeführt, wobei die in der Takelage herumkletternden Matrosen ebensowenig vergessen sind wie das Schnitzwerk der großen Deckaufbauten, und werden vorzugsweise wieder in historisch bedeutsamen oder novellistisch spannenden Momenten gezeigt. Willem van de Velde schildert jetzt die Seesiege der Holländer über die Engländer — seit seiner Übersiedlung nach Greenwich 1675 die Siege der Engländer über die Holländer — sowie Schiffe, die mit Wind und Wogen kämpfen. Die Farben legen sich auseinander und bilden harte Gegensätze. Neben schwärzlichen Schattenflächen steht ein kreidiges Rosa oder kaltes Blau im Himmel. Aber obgleich die Schlachtenbilder in der Regel lauter kleine spitzig konturierte Hell- und Dunkelflecke über die Fläche reihen, so ist doch auch der hochbarocke Zug zur Zusammenfassung in manchen Werken sichtbar. Ein Bild wie die Fregatte im Seesturm (Amsterdam) nimmt deutlich die Rembrandtsche Bildordnung der hellen und dunklen Bildseite, die Diagonale und die ovale dunkle Abrundung auf, nur eben sehr hart und ohne vermittelnde Übergänge (Spätwerke besonders in Amsterdam, Londoner und Wiener Galerien). Der bodenständige holländische Realismus ist auch im Seebild zu Ende. Die besten Nachfolger des Willem van de Velde, Jan Abrahamsz. Beerstraten (1622—1666; Bilder in Amsterdam, Paris, Dresden, Rotterdam), Reinier Nooms, gen. Zeeman (1623— kurz vor 1668; Bilder in Amsterdam, Schwerin, Braunschweig) und Lieve Verschuir (1630—1686) malen neben den üblichen Flottenbildern und Seeschlachten schon südliche Hafenansichten mit Gebäuden, Ruinen und vielen Figuren vor stark bewölktem Abendhimmel. Von Verschuir sind die Flottenparade vor König Karl II. (Amsterdam), wo die dunklen, spitzen Dreieckssegel eine außerordentlich vielgestaltige Silhouette unter dem mächtigen bewölkten Himmel geben, und zwei von echt Claudeschem Geist erfüllte Abendlandschaften (Rotterdam) zu erwähnen. Der letzte große Meister des Seestücks

ist Ludolf Backhuyzen (1630—1708). Während der sechziger Jahre hält er sich noch in den weichen. grauen Farben und den einfachen Motiven der Vliegerschule. Dann werden die Farben bunter. Als Vordergrund sondert sich ein schmaler Landstreifen heraus, auf dem sich geputzte Gesellschaften oder südliche Fischergestalten bewegen. Dahinter breitet sich eine Fülle von nah herangezogenen, mit vielen puppenhaften Figürchen gefüllten Schiffen aus, die das gebäudereiche Panorama der Hafenstadt überschneiden (Abb. 176, Wien, Amsterdam). Auch Backhuyzen schafft neben Bildern, auf denen die Reihung herrscht, wilde Seestücke, die die Absicht zur diagonalen Zusammenfassung erkennen lassen; allerdings bleiben grelle Farbkontraste von Grauschwarz und Rosa bestehen (Brüssel). Nachfolger Backhuyzens ist Abraham Storck (um 1635— nach 1704) mit holländischen Panoramen (Dresden, Amsterdam) und italienischen Hafenbildern, die das Architektonische betonen (Leipzig, Schwerin, Rotterdam). Die weitere Fortführung des Hafenbildes liegt bei französischen Meistern des 18. Jhs. wie Vernet.

Welche Keime klassizistischer Isolierung bei verfeinertem Empfinden für das Stoffliche in der Kunst Adriaen van de Veldes eingeschlossen waren, geht klarer aus den Bildern des geistesverwandten Freundes Jan van der Heyden (1637—1712) hervor. Van der Heyden teilt mit Velde die Sicherheit der Zeichnung, die subtilste Ausführung und die helle, sonnige Farbe. Aber soweit ist die Sucht zur klaren Detaillierung und säuberlichen Trennung geschritten, daß van der Heyden sich von dem unentwirrbaren Zusammenspiel der gewachsenen Natur mehr und mehr abkehrt und das bis in alle Einzelheiten überschaubare und in der Wiedergabe zu bewältigende Werk von Menschenhänden in den Vordergrund stellt. In dem ausschnitthaften Straßenporträt enthüllt sich der bis zur äußersten Konsequenz vorgeschrittene holländische Realismus. Van der Heyden malt die Grachten Amsterdams, den Damplatz mit dem Palais, sowie Plätze und Straßen, Tore und Wälle anderer holländischer und niederrheinischer Städte, die er auf seinen Reisen kennen lernte. Seine schönsten Bilder sind die Grachten Amsterdams (Abb. 177, Berlin-Sml. M. Kappel). Er hat das Gesicht dieser Stadt getroffen, und noch heute kann der Reisende keine typischere Ansicht als die Abbildung eines Heydenschen Gemäldes mitnehmen. Er verstand aus innerster Übereinstimmung, weshalb der holländische Baumeister die Kombination zwischen dem roten Backstein und weißen Haustein verwandte, weshalb er aus den farbig abgetrennten Fenster- und Türrahmen, den Simsen und dem Staffelgiebel eine schachbrettähnliche Struktur hervorbrachte. Denn ihm selber eignete der rationale Geist der Abtrennung durch gegensätzliche Farbe und gerade Linie. Ging er doch in der Durchführung des Architektonischen so weit, daß man die roten Ziegel zwischen den hellen Fugen zählen kann. Mit dem sonnigen Graugelb und Backsteinrot läßt er weiter die feingeränderten Dunkelgrünkomplexe nebeneinander gereihter Bäume und einen lichtblauen Himmel, der zuweilen fest zugestrichen, zuweilen von weißgelben Wolken erfüllt ist, kontrastieren. Ihm entspricht auch der zu einfachen, rationalen Formen zugestutzte Park, und er malt die geraden Laubwände aus vielen aneinandergereihten Blättchen. Die Reihung bis zur Unübersehbarkeit und die geradlinigen Hauptkonturen erweisen den echten Klassizisten (das Huis ten Bossch, Hamburg). Auf seinen Landschaften mit Landhäusern bildet das zarte Gespinst des Laubwerks von Bäumen, die auf tiefgesenktem, flachen Boden frei gegen den Himmel stehen, vollständig aufgelöste Konturen (London-Buckingham P., Berlin-Sml. Huldschinsky). Zu größeren Dunkelmassen sind seine Ansichten von hochgelegenen Schlössern zusammengefaßt (Braunschweig). Gestuftes Dunkeldreieck und symmetrische Auswägung sind stets merklich. Der Geist Heydenscher Bilder ist der Gesamtgeist Hollands, der die sauberen Städte und Schachbrettarchitekturen schuf und die Äcker und Wiesen des Landes durch Baumreihen und Gräben rechtwinklig aufteilte. Es kann darum nicht verwunderlich erscheinen, daß seine Bilder mit dem Zehnfachen, ja Hundertfachen bezahlt wurden wie die Werke Rembrandts. Jan van der Heyden war Branddirektor und wegen seiner



Abb. 177. Jan van der Heyden, Amsterdamer Gracht. Amsterdam

Erfindungen im Brandwesen auch vom Auslande geschätzt. Gewinnsüchtig hat er Prozesse selbst mit seinen nächsten Verwandten geführt. — Ähnlich vorzüglich wie van der Heyden versteht Gerrit Berckheyde (1638—1698) charakteristische Ansichten von Amsterdam, Haag und Haarlem wiederzugeben. Besonders oft hat er den Damplatz mit dem Palais gemalt (Amsterdam, Dresden; siehe auch S. 247).

Diese in feinster Detaillierung erstarrende, sonnig klare Darstellung von Stadtansichten ist nicht das letzte Wort, das die holländische Landschaftskunst des ausgehenden Jahrhunderts zu sagen hat. Indem der Realismus wächst, wächst auch, wie schon aus dem Seestück hervorging, der Drang, dem Realismus zu entgehen. Es mehren sich die Meister, die italienische Landschaften und italienische Hirtengestalten malen. An den späten Adriaen van de Velde schließt sich Dirck van den Bergen (um 1640 — nach 1690) an. Ihm nahe steht Simon van der Does (1653—1718). Von den zahlreichen Nachfolgern des Asselyn, Both und Berghem seien nur Frederik de Moucheron (1633—86; Bilder in Kassel, Amsterdam, München), Jan Hackaert (1629—1699?; die Allee, Amsterdam und Leipzig; andere Bilder in London, Rotterdam) und Willem de Heusch (gegen 1625—1692; Hauptwerk Kassel) hervorgehoben. Immer zarter und zerfaserter wird auf ihren Landschaften das Laub der Bäume. Immer tiefer leuchten die Abendhimmel und die blauen, rötlich-violetten Tinten, die bei untergeordneten Meistern zu bengalischen Tönungen werden. In dieser unnatürlichen Übersteigerung der Farben äußert sich der neben dem Realismus heftig hervorbrechende Wille zum Seelischen und Ausdrucksvollen. Ein neuer

Hochdrang, eine Wahlverwandtschaft mit dem stolz ragenden Körper läßt das Hochformat in der Landschaft — wie gleichzeitig auch in den übrigen Bildgattungen — ausgesprochen bevorzugen. Aber wenn sich auch oft die Bäume ovalistisch ins Bild hinein neigen und die idealistische Zusammenfassung wenigstens durchblicken lassen, so fehlt die Differenzierung und Angleichung in der Farbe und die kontinuierliche Raumentwicklung. Das Rahmengerüst der Horizontalen und Vertikalen und die dreiteilige Symmetrie wird nicht ausgemerzt. In solchen Sonnenuntergangsbränden verglüht der beste Teil der großen holländischen Landschaftskunst des Barock, nicht ohne weiterzündende Funken an das Frankreich und England des 18. Jhs. abzugeben.

Die holländische Landschaftsmalerei ist in dem gegebenen Zeitpunkt der endgültigen Bejahung des irdischen Daseins aus einer einzigartigen Liebe zum heimischen Boden geboren, den der Holländer schwer dem Meere abgestritten und dann so liebevoll gepflegt und gestaltet hat, wie man nur schwer Errungenes hochhält. Bei aller Energie weitausschauender und rücksichtslos durchgesetzter Pläne hat er die innige Fühlung mit der Natur behalten und einen künstlerischen Spiegel seines Landes geschaffen, wie es sich noch heute darstellt: des fruchtbaren, sorgfältig aufgeteilten Wiesenlandes mit sauberen Dörfern und Städten hinter den schützenden Dünen, über die der feuchte Atem des ebenso liebevoll geschilderten Meeres hinwegweht. Diese Verbundenheit mit der Natur hat auch dem ganzen geistigen Leben des barocken Jahrhunderts das Gepräge gegeben, denn mit dem Ruf nach natürlicher Religion, natürlichen sozialen Verhältnissen, natürlichem Recht waren die Holländer die ersten auf dem Plan im modernen Europa und Wegbereiter der Autonomie des Geistes. Mag auch der Rationalismus ein Grundzug dieses Geistes sein, die Landschafter beweisen, daß er nicht ihr Gefühl für das Individuelle der Formen hat nivellieren können. Denn unsäglich ist ihre Liebe und ihr Verständnis für die Kleinwelt der Naturformen. In einem Stück ärmlichen Dünenbodens lassen sie den Reichtum des Kosmos ahnen. Darüber hinaus faßt doch der angleichende und vereinigende Geist des Barock die Einzelheiten zusammen und hat selbst die am meisten impressionistischen Schöpfungen dieser Periode stärker durchformt, als es je in der Absicht des modernen Impressionismus gelegen hat. Vielgestaltig und individuell wie die Welt, die sie darstellen, sind auch die Künstler selbst. Aus der unabsehbaren Reihe hebt sich eine stattliche Anzahl charakteristischer Persönlichkeiten heraus wie der fahrige Goyen, der gesetzte, feierliche Cuyp, der geistreiche, erfinderische Wouwerman, der düstere, schwermütige Ruisdael und der freundliche, sonnige Adriaen van de Velde.

Die Formelemente der Landschaftskunst und ihr Wandel während des Jahrhunderts wiederholen sich im Prinzip auch bei den übrigen Bildgattungen. Das Stilleben steht während der ersten Hälfte vornehmlich im Zeichen der beiden Haarlemer Meister Pieter Claesz (um 1597/8—1661; Bilder in Berlin, Haag, Dresden) und Willem Claesz Heda (1594—nach 1679; Bilder in Dresden, Haag, Berlin, München). Hier herrscht der graubraune Einheitston des Goyenkreises und die Auswahl relativ unauffälliger Gegenstände, deren Anordnung nur gering variiert wird. Auf einer fast bis an den seitlichen Bildrand stoßenden Tischkante, die zur Hälfte mit einem zurückgeschlagenen Tischtuch bedeckt ist, sind Zinnteller mit einer Pastete oder Zitrone, ein halbgefüllter Römer, auch wohl schon ein umgestürzter reichgravierter gebuckelter Silberpokal und zwischenein andere Kleinigkeiten wie Nüsse und Muscheln ausgebreitet. Die Gegenstände sind in freier Symmetrie angeordnet und geben, etwas in Aufsicht gesehen, trotz der kleinen Tischplatte die schräge Raumführung an. Der Römer als Spitze des Aufbaues teilt, indem er die Diagonale anklingen läßt, die Fläche nach dem Verhältnis 1 : 2. Aus den schmutzigen graugrünen Pfützenfarben heben sich nur die Glanzlichter des Metalls, das Gelb einer Zitrone oder als größerer Farbfleck das Grün einer Tischdecke. Doch treten im allgemeinen die Glanzlichter noch zurück, und größere Farbflächen kontrastieren miteinander. In dem Weiß der zurückgeschlagenen Tischdecke neben dem Dunkelbraun des Tisches liegt die Zentralstelle der gegensätzlichen Symmetrie. Das Bildformat ist in der Regel breit. Eine bedeutsame Wandlung hat sich bei dem Hauptmeister des Stillebens seit der Jahrhundertmitte, bei dem Amsterdamer Willem Kalf



Abb. 178. Willem Kalf, Stilleben. Amsterdam

(1622—1693; Küchenstücke in Dresden, Berlin; Stilleben in Amsterdam, Berlin, Haag) vollzogen. Gegenstände und Farben sind weitaus reicher geworden. Ein prachtvolles Ensemble bilden hohe Silberkannen mit herausgetriebenen, geschwungenen Ornamenten, die auf das Rokoko wie auch auf den Jugendstil hinweisen, chinesisches Porzellan, mit dessen Blau das Gelb der Zitronen und Apfelsinen einen effektvollen Gegensatz bildet, hohe, manchmal figürlich geschmückte Silberständer, auf denen ein Römer steht, dazu etwa ein aufgebrochener Granatapfel, perlmutterglänzende Schnecken, ein paar Blättchen und Bijouterien. Alle Gegenstände werden eng zusammengerückt. Mit Entschiedenheit setzt sich die Tendenz zur Vertikale durch, die auch das Bildformat zum Hochformat umwandelt. Der Gegensatz einer größeren Hell- und Dunkelfläche fehlt. Das weiße Tischtuch wird entweder fortgelassen oder wird zur dunkelvioletten (bei Beyeren), bisweilen orientalisch gemusterten Decke. Die leuchtenden, grünlich- und rötlichgelben Flecke der Früchte bilden von Dunkel umgebene Hellzentren, die in den zahlreichen Glanzlichtern des Geschirrs ausschwingen. Der Hintergrund wird von rötlichem Schimmer erwärmt (Abb. 178). Neben Kalf zeichnet sich Abraham van Beyeren (1620/1— nach 1674), der große Fisch- und Fleischbänke, Frühstückstische, Blumensträuße und Fruchtstücke malt (Berlin-Huldschinsky, Richmond-Cook, Haag) durch prächtige, flüssig-wellig und mit virtuoser Breite aufgetragene Farben aus. Die Überfülle seiner Arrangements, das frische Rot eines gesottenen Hummers oder eines gekochten Schinkens erinnert an Vlandern (S. 116), wie denn auch seine Blumenstücke sich mit de Heem (S. 117) berühren. Beyeren hat auch Seestücke in vorwiegend lichtgrauen Farben gemalt (Budapest, Rotterdam, Haag, Leipzig). Ihm folgen die Fischmaler R. van Burgh (Amsterdam) und Isaack van Duynen (Amsterdam). Der seit 1657 in Amsterdam arbeitende Delfter Willem van Aelst (1626— nach 1683), der zuerst von seinem Onkel Evert van Aelst (1602—1657) abhängig ist, gibt die reichen Zusammenstellungen Kalfs, vermehrt um Wildbret, Früchte, Blätter, und zeichnet sich besonders in der Wiedergabe von Stoff und Metall aus (Amsterdam, Haag, Rotterdam, Berlin, Hannover). Er arbeitete vor seiner Übersiedlung nach Amsterdam eine Zeitlang in Florenz bei dem Amsterdamer Otto Marseus van Schrieck (1619/20—1678), der phantastisch zusammengestellte Schmetterlinge, Früchte, Blumen, Schnecken mit blinkenden weißgelben Glanzlichtern aus der überwiegenden Schwarzfläche des Hintergrundes herausschneidet (Amsterdam, Dresden, Haag). Die reichen Blumenstücke des Jan Davidsz de Heem leben weiter bei der geschickten Rachel Ruysch (1664/5—1750; Bilder in Kassel, Braunschweig, Haag), dem auch als Schlachtenmaler und Landschafter bekannten Justus van Huysum (1659—1716; Bilder in Schwerin, Turin, Braunschweig) und seinem Sohn Jan van Huysum (1682—1749; Bilder in Berlin, Braunschweig, Haag). Die Weiträumigkeit, die aufs äußerste getriebene Detaillierung, der flüssige Farbauftrag und die freudige, bis an Buntheit streifende Hellfarbigkeit dieser Meister sind schon im Geiste des 18. Jahrhs. gehalten.

Mehr Tier- und Jagdstücke als Stilleben sind die Werke des berühmten Amsterdamers Jan Weenix (1640 od.

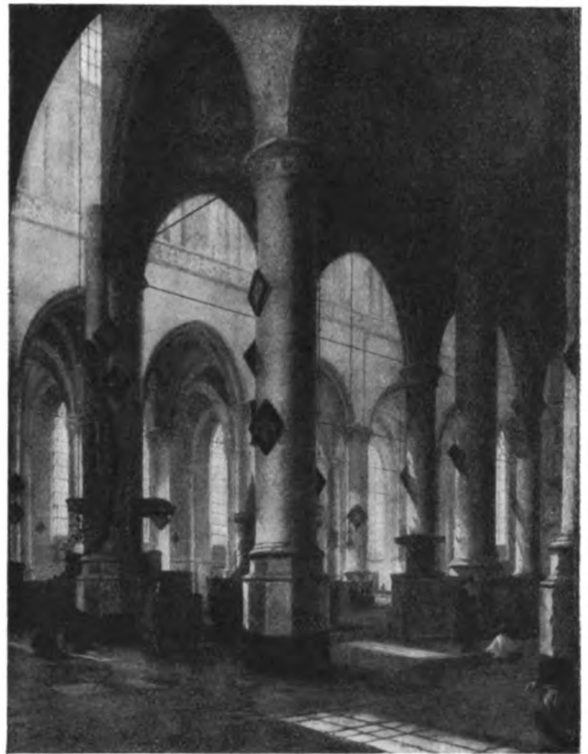


Abb. 179. Hendrick van Vliet, Delfter Kirche. Kopenhagen, Sml. Graf Moltke



Abb. 180. Emanuel de Witte, Kircheninneres. Brüssel

44—1719), der bei seinem Vater Giovanni Battista Weenix (1621—1660) in Utrecht lernte. Er hat zuweilen südliche Hafenbilder (Paris) wie sein Vater, auch Porträts (Amsterdam) gemalt, aber sein Bestes leistet er in der Darstellung des toten Wildes. Ein an einem Hinterlauf aufgehängter Hase oder ein Reh, das mit dem Kopf auf einer Tischplatte aufliegt, daneben Geflügel und andere Jagdbeute, ist mit größtem Können, mit einer Routine und Freiheit ohnegleichen heruntergestrichen. Grüngolden leuchtet das Fell, bereichert um Schwarztöne und bisweilen um die abendlichen Farben eines Landschaftshintergrundes. Die weißliche Unterseite des Tieres gibt formal das Hellzentrum der Fläche (große dekorative Werke in Schleißheim, andere Amsterdam, Berlin, Dresden, Abb. 182). Goethe hat seine Jagdbilder auf Schloß Bensberg, wo Weenix 1702—12 für den Kurfürsten von der Pfalz arbeitete, mit Recht gerühmt. Im Anschluß an Weenix seien die ausgezeichneten Jäger mit Hunden des Adriaen Cornelisz Beeldemaeker (um 1625—1701; Hauptwerke in Amsterdam) genannt. Kaum den Namen Stilleben verdienen die höchst lebendigen Geflügelstücke des Melchior d'Hondecoeter (1636—1695; Bilder in Amsterdam, Haag, Dresden, Abb. 181). Er ist Sohn des Gysbert d'Hondecoeter (1604—1653), der schon Hühnerhöfe in der Art Giov. Batt. Weenix malte, und ist Enkel des vlämischen Landschafters Gillis d'Hondecoeter († 1638), der etwa zur Gruppe Coninxloos zu rechnen ist. Melchior zeigt in Aufsicht ein geraumes Stück des Bodens, den Ententeich oder Hühnerhof; das Geflügel selbst ist in Bewegung und Aufregung, die gewöhnlich das Einbrechen eines Raubvogels verursacht hat. Der Boden läuft auf einer Bildseite in den Park aus, der von der herrschaftlichen Villa begrenzt wird. Die lebensgroßen Stücke sind breit gemalt, zeigen aber nicht die geringste Nachlässigkeit in der Wiedergabe des Gefieders und des Tierorganismus. Das strahlende Weiß eines Pfauen oder Hahnes, etwas aus der Mitte gerückt und einem dunklen Partner gegenübergestellt, bildet die Dominante der Komposition. Von d'Hondecoeter gibt es impressionistisch lichte, gegenständlich höchst lebendige Handzeichnungen.

Im Architekturbild bewahren Bartholomäus van Bassen (um 1590—1652; Bilder in Budapest, Hannover, Berlin) und Dirk van Delen (1605—1671; Bilder in Lützschena, Wien-Harrach, Petersburg, Brüssel, Wien) noch die zeichnende Art des Vredeman de Vries (S. 22) und richten ihre buntfarbenen Renaissance-



Abb. 181. Melchior d'Hondecoeter, Der Pfau. Kassel

architekturen, Palasthallen und Höfe bei starker Verkürzung auf einen etwa in der Bildmitte liegenden Fluchtpunkt. Erst Pieter Saenredam (1597—1665), der Hauptmeister des Architekturbildes in der ersten Hälfte des 17. Jahrhs. führt den grauen Einheitston durch. Er stellt oft den Blick auf die Arkaden des Langhauses dar, die er der Bildebene parallel laufen und damit einen recht nahen Abschluß des Raumes bilden läßt. Dafür betonen aber mächtige Pfeiler im Vordergrunde, die vom oberen Bildrande in geringer Entfernung über ihrem Sockel durchschnitten werden, den subjektiven Standpunkt des Beschauers und die Wirklichkeit und Zufälligkeit des Ausschnittes. Das obere Gewölbe ist oft nicht mehr im Blickfeld. Die Hauptfarben sind ein helles Grau, das manchmal durch bläuliche Schatten durchsichtig und klar gemacht, öfter aber graubraun verschmutzt wird, und warmes Gelbbraun, das von den Wappenschildern an den Pfeilern und von der Holzvertäfelung vornehmlich getragen wird. Die Flächenordnung basiert auf der Teilung in hellere und dunklere vertikale Streifen, die auf den beiden Bildseiten in leicht anklingender gegensätzlicher Symmetrie ausgewechselt sind. Das Bildformat ist breit (Turin, Amsterdam, Budapest, Hamburg, Rotterdam). An Saenredam anzuschließen ist der bei weitem spätere Meister Isaak van Nickele (um 1635—1703), der stets nur die Haarlemer Bavokirche malt und den lichtgrauen Gesamtton durch vollkommen zerstreute und isolierte Braunflecke unterbricht. Auch der in Delft arbeitende Haager Gerrit Houckgeest (um 1600 bis nach 1653), der sich an Bartholomeus van Bassen anschließt und vornehmlich die neue Kirche in Delft mit ihren Grabdenkmälern malt, nimmt den Standpunkt dicht an einem Pfeiler im Vordergrunde. Aber an diesen Pfeiler reihen sich andere und führen schräg in die Tiefe. So nahsichtig eingestellt ist der Meister, daß die Gewölbe selten auf das Bild kommen. Der Hauptton ist ein helles, ins Grünliche spielendes Grau. Die Bildordnung wird durch die vertikalen Streifen der großen hellen Pfeiler bestimmt. Die Kontraste sind jedoch entschiedener als bei Saenredam, die Zerteilung durch kleinere Dunkelfleckchen schärfer. Das Bildformat neigt bei ihm sowie den folgenden Meistern zum Hochformat. Dagegen schiebt Hendrick Cornelis van Vliet (1611/12—1675) die Pfeiler etwas zurück und bewirkt durch die größere Fläche des in Aufsicht gesehenen Fliesenbodens mit hintereinander verstreuten Figuren eine zwingende Raumwirkung. Auch er bevorzugt die schräg in den Raum hineinführenden Körper und den schräg zur Bildebene geführten Raumabschluß. Das eindrucksvollste Bild von ihm ist der Blick von den dunklen Seitenschiffarkaden der Delfter Kirche auf die hellere gegenüberliegende Langhauswand (Abb. 179). Hier ist auch einmal in der oberen Bildhälfte das durch die Spitzbögen konturierte Dunkeldreieck zu sehen, dem in der Mitte der Fläche ein helleres, vielfach von helleren und dunkleren Streifen unterbrochenes Dreieck entspricht, während noch ein dunkler Streifen den unteren Abschluß gibt. Die Farbe Vliets ist ein ruhig und glatt aufgestrichenes warmes Grüngrau, das sich bis zu einem wundervollen Grüngold zu erwärmen vermag (Würzburg, Schleißheim.) Durch die Schattenmassen und die Sonnenreflexe erscheint auf dem abgebildeten Werk der Raum mit Luft und Licht erfüllt. Härtere Kontraste und symmetrische Teilung durch einen Mittelpfeiler gibt Daniel de Blieck († 1673; Bilder in Glasgow, Berlin).

Der größte Meister des Kircheninterieurs ist Emanuel de Witte (1617—1692), der von 1642—49 in Delft, später in Amsterdam tätig war. Er malt auch Fischmärkte (Amsterdam, Leipzig). Zwar finden sich auch bei



Abb. 182. Jan Weenix, Stilleben. München

ihm die massiven Pfeiler im Vordergrunde, aber er versteht es, durch den feinen Luftton und den hellen Lichtschimmer, der den Raum erfüllt, das Körperliche zurückzudrücken. Auch er läßt eine schräge Arkadenreihe in die Tiefe laufen, um ein größeres Raumvolumen zu gestalten, kommt aber immer mehr dazu, durch große nahe Körper den Raum zu verstellen und die Rückwand bildparallel zu stellen. Bei ihm spielt der lichte Grauton stark ins Violette (besonders auch auf den Fischmärkten) und wird durch die hellgelben Stellen der Sonnenreflexe unterbrochen. Die Tiefen geben dann die zahlreichen auf die Spitze gestellten quadratischen Tafeln an den Pfeilern, Dunkelheiten im Gewölbe, die Täfelung und die im Vordergrunde stehenden Menschen, die uns jetzt zum erstenmal die andächtige Stimmung in dem Raume vergegenwärtigen sollen. Der vorherrschende Halbton wird durch Helligkeiten und Dunkelheiten so zerstückelt, daß z. B. auf den Bildern London, Earl of Northbroke, überhaupt keine zusammenfassende Form durchschimmert. Auf anderen wie der Predigt (Hamburg) lassen sich die Dunkelheiten wenigstens annähernd in ein Dreieck einbeziehen, auf anderen laufen die Hauptkonturen der Dunkel- und Hellkomplexe horizontal und vertikal (Abb. 180). Man hat sich bisher bei dem Kircheninterieur darauf beschränkt, in subtilster Untersuchung das Gegenständlich-Räumliche zu analysieren, ohne sich dem Formalen, der Flächenordnung der Bilder, zuzuwenden. Aus den geradlinigen Konturen, dem Gegensatz und der zerstückelten Aneinanderreihung dunkler und heller Farbkomplexe spricht ein Rationalismus, wie er kaum härter sein kann. Schon durch die Gegenstandswahl, die wenig Variationen zuläßt, bekunden die Kirchenmaler einen engen und sterilen Geist. Wie de Witte zeigen auch Job Berckheyde (1630—1693; Bilder in Amsterdam, Dresden) und sein Bruder Gerrit (S. 242; Bilder in London, Hamburg) viele Menschen im Vordergrunde, legen aber mehr Gewicht auf die Durchzeichnung der in die Tiefe führenden Perspektive.

Wohl die anerkannteste Leistung der holländischen Kunst liegt im Porträt. Die größten Meister, Frans Hals und Rembrandt, sind auch die Hauptmeister des Porträts, wennschon die Seelenmalerei Rembrandts weit über das Porträthafte hinausgeht. Auch die besten Leistungen ihrer Schüler sind Porträts. Weiter sind die Mehrzahl der Sittenmaler und einige Landschafter wie Dujardin und Cuyp als ausgezeichnete Porträtisten hervorgehoben worden, sodaß an dieser Stelle nur ein geringer Rest nachzuholen ist. Etwa gleichzeitig mit Rembrandt malt Dirck Santvoort (1610—1680) farblose Porträts und reihende Gruppenbilder (Amsterdam). In der Gunst des Publikums rivalisierte mit Rembrandt Bartholomäus van der Helst (1613—1670), Schüler des Nikolas Elias (S. 129). Wirklich zeugen seine beiden mächtigen Schützenstücke, die Kompagnie des Hauptmanns Bicker und das Friedensmahl 1648 (beide Amsterdam), von einem enormen Können. Die über 5 und 7 Meter breiten Stücke enthalten jedes gegen 30 lebensvoll gemalte Figuren. Die aus den üblichen schwarzen Kleidern gebildeten Dunkelflächen werden mehrfach durch die hellen Akzente prunkvoller, mit Goldschnüren und Brokatstickerei reich verzierter Gewänder und farbiger Fahnen unterbrochen. Aber schon das überbreite Format beweist, daß dem Meister die Konzentration mangelt. Die Bildtafel ist nicht zu übersehen, und die Figuren, so zwanglos sie auch im einzelnen dargestellt sein mögen, reihen sich nebeneinander. Besonders auf dem zweiten Bilde zerteilt



Abb. 183. Bartholomäus van der Helst, Bildnis eines Ehepaars. Karlsruhe

ein starkes Blau von Fahne und Schärpe, wie es sonst nicht mehr auf der Fläche vorkommt, das Bild in der Mitte, und der Realismus feiert einen Triumph in dem meisterhaft hingestrichenen Stillleben der Zinnkannen im Messingkübel. Auch in der Technik, in der Helst von den Venetianern viel gelernt hat, äußert sich die Neigung zur Reihung in parallel geführten Strichlagen. Pompös ist auch das in dieser Zeit entstandene große Bild, der Besuch im Park (Petersburg 1647), in welchem Helst einen solchen Geistesschwung entwickelt, daß er sogar den Hintergrund mit spielenden Amoretten höchst unrealistisch zu füllen wagt. In seiner späteren Zeit stimmt er kleinere Gruppenbilder auf einen dunklen Gesamtton. Die Vorsteher der St. Sebastiansschützen (Amsterdam 1653) lassen durch die starke Untersicht, die wiederum an frühbarocke Venetianer erinnert, die Übersteigerung des Menschlichen und das mangelnde Raumgefühl erkennen. Von den vortrefflichen Einzelbildnissen (Amsterdam, Berlin, Petersburg) sei das des Malers Potter (Haag) hervorgehoben, das in durchsonntem Grünbraun und glänzendem Schwarz, wie es ähnlich bei Dujardin vorkommt, ganz weich und fein vertrieben, dabei meisterhaft frei gemalt ist. Das abgebildete Werk (Abb. 183) gehört der späteren Zeit an, wo van der Helst, wie fast die gesamte holländische Bildniskunst, dem Einfluß van Dycks anheimgefallen ist. Helle und dunkle Figur geben die gegensätzliche Symmetrie in der Bildstruktur an. Neu ist die Schreitbewegung (vgl. S. 255). Noch mehr im Zeichen van Dycks steht der unter van der Helst sich bildende Abraham van den Tempel (1622/3—1672), der eigentlich ein Schüler des wackeren van Schooten (S. 129) war. Auf seinen Einzelbildnissen, Ehepaaren und Familienporträts bevorzugt er die farbigen Seidengewänder und die etwas süßlichen, für das Jahrhundertende charakteristisch werdenden rötlichen Töne. Das Amsterdamer Bild einer auf der Terrasse musizierenden Familie füllt allerdings auffallend rückständig die Fläche mit steif gestellten Figuren. Auf dem Ehepaar (Berlin) ist schimmerndes Seidengrau gegen Schwarz gestellt und mit dem Rosafleck einer Rose eine pikante Belebung geschaffen. Hier versucht er mit dem Blick auf einen tieferliegenden, noch sehr geometrisch wirkenden Garten einen reicheren Umgrund zu geben (andere Bilder in Leiden, Rotterdam, Haag, Kassel). — Die scharfen Konturen des Hals mit der vornehmen Kleidung und Haltung van Dycks verbindet Ludolph de Jongh (1616—1679), der auch Jagdszenen mit Hunden und Wärtern und Genrebilder im Innenraum malt (Amsterdam, Dresden, Berlin, Haarlem, Leipzig, Haag/Bredius). Schon ganz in das kleine Format schwenken zwei Schüler Tempels, Arie de Vois (um 1632—1680; Bilder in Amsterdam, Paris) und der auch zur Metsuschule gehörende Michiel van Muscher (1645—1705; Bilder in Amsterdam, Rotterdam, Hamburg) ein. Sie leiten zu den von van Dyck beeinflußten Kleinmeistern über, die im nächsten Abschnitt behandelt sind.



Caspar Netscher, Bildnis einer Dame, angeblich der Frau von Montespan
Dresden (1671).

VI. Klassizistisch-barocke Richtung am Ende des Jahrhunderts

Was für die holländische Malerei des 17. Jahrhs. zeitlich der Ausklang ist und gewöhnlich Niedergang genannt wird, ist zugleich ein neuer Aufschwung und Beginn. Die holländische Barockmalerei endet nicht mit den Bildgattungen der Landschaft, Architektur und des Stillebens, die die äußerste Nahsichtigkeit und Spezialisierung eines realistischen Zeitalters verraten. Dieser Realismus lebt, während er im 18. Jahrh. nur eine untergeordnete Rolle spielt, erst im 19. Jahrh. wieder auf. Zunächst mündet die holländische Malerei mit dem Hauptmeister des ausgehenden 17. Jahrhs., mit Adriaen van der Werff, unmittelbar in den europäischen Barock ein und damit in eine Epoche, die wie keine andere der Geschichte gerade den zufälligen Engausschnitt aus der Welt ablehnt. Der Mensch kann wieder in den Mittelpunkt treten, und zwar der schöne, ideal geformte Mensch. Nicht nur in Mythologien, auch im Porträt wird er durch antikisches Gewand und souveräne Haltung über das Zeitbedingte möglichst herausgehoben. Van Dyck, der erste und früheste Gestalter hochbarocken Geistes im Norden, wird der Abgott dieser Epoche. Aber der Mensch füllt nicht mehr allein den Gesichtskreis aus. Reichlich umgibt ihn die Natur, die nicht eine unorganische Folie oder ein dazugefügter Ausschnitt ist, sondern als Stufung desselben Geistes, als Teil des Mensch und Welt in unendlichen Beziehungen gleichermaßen umfassenden Ganzen sich der Gestalt angleicht und sie harmonisch umspielt (Abb. 187 und 188). Dieser Geist, wie er in den besten Werken van der Werffs wirksam ist, geht in gerader Linie auf den Manierismus zurück, der mit seinen ausladenden Gebärden, dem Einbeziehen der Landschaft gegenständlich die dritte Dimension zu gewinnen suchte und formal die Bildfläche durch das Dunkeloval abrundete (S. 7f., 120). In Haarlem, dem alten Sitz der Zeichenakademie und in Utrecht, das ja auch für die Landschaft das Einfallstor südlicher Einwirkungen war, lebte der Manierismus weiter, wie er auch bei Rembrandt und seinen Schülern zu spüren ist. Niemals gelingt es indessen den Nachfolgern der manieristischen Richtung, deren wichtigste Vertreter im folgenden genannt werden, sich dem realistischen Geiste zu entziehen.

So lenkt Jan Gerritsz van Bronckhorst (1603—1661/2), der zuerst Glasmaler war und hauptsächlich als feiner Radierer der Landschaften seines Lehrers und Vorbildes Poelenburgh bekannt ist, in die von Caravaggio stammende und von Honthorst weitergeführte dunkelfarbene Darstellung drastischer Genrehalbfiguren ein (Braunschweig 1644). In späterer Zeit malt er größere Historien wie die Speisung der Armen (Amsterdam). So verbindet sein Schüler Cesar Boetius van Everdingen († 1678), Bruder des Landschafters Allaert van Everdingen, die Darstellung derber Volkstypen bildnishaften Charakters (besonders auf dem Diogenes, Haag) mit einer höher greifenden Stoffwahl, wodurch auf seinem bekanntesten Werke, dem Bachus mit zwei Nymphen (Dresden), ein Mißklang entsteht. Er beteiligt sich an der Ausmalung des Huis ten Bossch, schafft gute Bildnisse (Amsterdam) und zwei Schützenstücke (Alkmaar). So leistet auch Cornelis Holsteyn (1618—58), der als Fortsetzer der Kunst des C. Cornelisz mythologische und bacchische Szenen, auch Kinderreigen malt, das Beste in porträthaften Figuren. Sein großes Bild von den Arbeitern im Weinberge (Haarlem), das in der Verteilung von Menschen unter die gradlinige Architektur einer Säulenhalle die Kenntnis der Venetianer voraussetzt, enthält besonders in der hübschen Kindergruppe des Vordergrundes vlämisches Formgefühl, das allen diesen Meistern mehr oder weniger zu eigen ist. Wie hier die Menschen mit der Architektur kontrastieren, so machen auch die gegen dunkles Braun gestellten Lokalfarben der Figuren, Blau, Rot, Gelb, eine starke Gegensätzlichkeit fühlbar. Fast bunt wirken in dem Bilde Venus beweint den Tod des Adonis (Haarlem) das rote Tuch des Adonis, das violette Gewand und der blaue flatternde Mantel der Venus sowie ein schmaler Landschaftsausblick in schönen lichtbraunen Farben. Auch Holsteyn malt das für diesen Kreis bezeichnende soziale Thema der Armenunterstützung (Amsterdam, andere Bilder Haarlem, Petersburg, Wien). Wie aber bei diesen Meistern wichtige, von der italienischen Kunst geprägte typische Stellungen sich erhalten, um im 18. Jahrh. zu neuem Leben zu erstehen, beweist z. B. das abgebildete Teilstück einer Cornelis Holsteyn zugeschriebenen Badestube (Abb. 184/6). Es ist eine wichtige Variante des ebenfalls fortwuchernden Bathsebamotivs (S. 119). Eine internationale Erscheinung ist Jakob van Loo (1614—1670). Geboren zu Sluys in Vlandern und seit den vierziger Jahren in Amsterdam nach-





Abb. 184. Tintoretto, Susanna im Bade (Ausschnitt). Wien



Abb. 185. Cornelius Holsteyn, Badestube (Ausschnitt). Kassel



Abb. 186. Watteau, Badende (Ausschnitt). Paris, Slg. Nilsson

weisbar, gehört er seinen Hauptwerken nach der holländischen Schule zu. Seit 1663 Mitglied der Pariser Akademie, geht er ganz in der französischen Kunst auf, und der Geist van Dycks bestimmt seine mythologischen Figuren wenigstens in den feineren Gebärden. Dennoch verliert er niemals eine gewisse Steifheit und stellt die Figuren stillebenhaft nebeneinander. Besonders stark zeigt sich dieser Zug in dem Familienbild (Wien-Sml. Duschnitz 1644), das ganz im Stile Hendrik de Keysers gehalten ist. Auf dem frühen Bilde Diana und Nymphen (Berlin 1648) sind die lebensgroßen, die Bildfläche fast ausfüllenden Figuren in kurzer Diagonale raumeinwärts vor einem jäh überschnittenen Baumhintergrund angeordnet. Die Stellung der Hauptfigur ist bereits erwähnt (S. 209). Die Farben sind sehr kühl graublau mit wenig Gelb. Das Dreieck, das sich aus der schrägen Anordnung der Figuren ergibt, bleibt typisch für van Loo. Es ist auch das Grundschema auf den kleineren, im Anschluß an Terborch und Nicolaus Maes entstehenden Genrebildern, wie z. B. auf der Mutter mit dem Kinde (Berlin), den schlecht behüteten Mädchen (Petersburg), dem Konzert (Petersburg). Ebenso gibt auf dem späteren mythologischen Bilde der Diana (Braunschweig), wo die Behandlung der nunmehr zum größten Teil unbekleideten Figuren weitaus freier geworden ist, die Dreieckskomposition die Zusammenfassung, während im übrigen die Figuren zwar interessante Bewegungsmotive aufnehmen, aber doch einzeln bleiben oder sich überschneiden. Auch van Loo malt eine Armenspeisung (Amsterdam) und zwei Gruppenporträts (Haarlem), während der Pariser Zeit fast ausschließlich Bildnisse, in denen die Anlehnung an van Dyck offenkundig ist. Der Erbe seiner Kunst ist Lairesse (S. 88/9), um den sich die Anhänger des Poussinschen Stiles scharen.

Auch im letzten Drittel des Jahrhunderts durchkreuzt im allgemeinen der Realismus das Streben, sich über das Bedingte und Zufällige des Naturausschnitts zu erheben. Es ist die Klein- und Feinmalerei eines Gerard Dou und Terborch, die in einer Reihe von Nachfolgern noch Triumphe feiert und sogar, was die Fülle der Details, die Spitzigkeit der Pinselführung, die Blankheit der Farben anbetrifft, noch überboten wird. In eigentümlicher Weise verbindet sich die Sucht nach wohlgefälligen, glatten Körperformen mit der übertriebenen Detaillierung und Lust an mannigfaltigen Dingen.

Kaspar Netscher (1639—1684), Schüler Terborchs, stellt Halb- oder Dreiviertelfiguren eines musizierenden Paares, einer Dame mit Papagei oder spielender Kinder in die Phantasiefensterumrahmung Dous und läßt einen kostbaren orientalischen Teppich über die Brüstung herabhängen. Die durch Gegenüberstellen etwa einer dunkleren Männer- und helleren Frauengestalt bewirkte Hell-Dunkelauswägung wird fast unwirksam gemacht durch den Reichtum brillanter, gleichmäßig leuchtender Farben, mit denen die kostbaren Kleider und eine Fülle von Kleinigkeiten ausgeführt werden. Wie Terborch haftet er am Stofflichen der Seiden- und pelzverbrämten Sammet-

kleider und bringt es hierin zur meisterhaften Nachbildung. Bald erwirkt das freiere Lebensgefühl der Epoche die Erhöhung und Vertiefung des Innenraumes, der durch Säulen als Saal eines Palastes gekennzeichnet wird (Dresden), oder die Szene spielt sich im Park am Fuße einer antik gehaltenen Architektur oder Statue ab, während die Abendsonne über die Wipfel ferner Bäume hereindringt (Paris). Mehr und mehr erkennt Netscher im Porträt, das er nicht über das Kabinettformat herausgestaltet, gewöhnlich sogar miniaturhaft klein und fein durchführt, sein eigenstes Gebiet und erringt sich als Porträtmaler einen internationalen Ruf. Sein Atelier im Haag wird von den Großen aufgesucht; Karl II. bietet ihm an, als Hofmaler nach England zu kommen. Netscher verstand es aber auch, den Porträtierten eine vornehme, weltmännische Haltung zu geben, sie in eine schöne, ideale Welt zu versetzen und dabei doch der naiven Augenlust durch feinste Detaillierung zu genügen. Unsere Farbtafel (XIV) ist ein typisches Beispiel. Er heroisiert die Dame des Hofes, indem er sie auf einer Weltkugel sitzen läßt, und verleiht ihr durch die Harfe lyrische Empfindung. Er kleidet sie in ein reiches idealisiertes Gewand und umgibt sie mit einer vielgestaltigen Welt, wobei sein Pinsel aus jeder Einzelheit einen farbigen Reiz herauszuarbeiten bemüht ist. Die warme Skala Gold-Rot dominiert, aber zu pikantem Gegensatz wird auch sparsamer emaillig leuchtendes Blau verwandt. So ist das lichtfarbene Gesicht mit bläulichen Halbschatten durchgearbeitet, so sind in den Grund des Brokatstoffes und der rotgemusterten Tischdecke bläuliche Farbflecke eingesprengt und um die Zehen schlingt sich — zuviel des Raffinements — ein blauseidenes Bändchen. Und doch ist es großartig und durchaus im Geiste des reifen Barock empfunden, wie die Gestalt in der vielseitigen Richtungnahme der reifen Glieder die Bildmitte beherrscht und Palast und Natur in den Kreis ihres Daseins zu einem Ganzen hineingestaltet ist. Hier ist der Geist van Dycks am Werke, von dem Netscher ein kleineres Abbild ist (Porträts in Berlin, Paris, Haag, London). Aber nicht nur Netscher kann ein kleiner van Dyck genannt werden, die Fülle der zum Miniaturhaften neigenden Porträtmaler im letzten Drittel des Jahrhunderts steht im Zeichen van Dycks. Einer der Söhne Netschers, Theodor Netscher (1661—1732), übersetzt die Porträts seines Vaters allerdings wieder ins Große (Haarlem), während Constantijn Netscher (1668—1723), dessen Hauptwerk unten erwähnt wird, wieder zum kleinen Format greift (Amsterdam, Brüssel, Petersburg). Der bezeichnendste Wandel, der sich im Formgefühl seit van Dyck vollzogen hat, ist das schlanke, säulenhafte Hochstreben der Gestalt in der Bildmitte, so daß ein geraumer Flächenteil der Bildseiten freibleibt (z. B. das Bildnis des Prinzen Wilhelm III. in Haarlem). Aus der Fülle der Porträtisten sei Johannes Verkolje (1650—1693), Schüler des Jan Lievens, hervorgehoben und unter seinen Werken die Petronella (Haarlem), vor allem aber zwei köstliche Bildnisse eines Herrn und seiner Gattin (Amsterdam 1685 und 1691), die jene unbeschreibliche ockergrünbraune Farbe, unterbrochen von einigen schieferigvioletten Stellen, feinvertrieben in einer Weichheit und Milde aufweist, wie sie nur in der letzten Epoche dieses Jahrhunderts möglich ist. Säule und Ausblick auf den abenddunklen Park schaffen die den Menschen adäquate Umwelt. Die Feinmalerei Dous führen zwei Meister weiter, Frans van Mieris d. Ä. (1635—1681), Schüler des Abraham van den Tempel und Dou, und Godfried Schalcken (1643—1706), Schüler des S. Hoogstraten und Dou. Mieris behält auf vielen Bildern die Fensterumrahmung seines Lehrers bei, malt noch spitzer und glatter und bevorzugt harte Farbkontraste kühler Farben (Dresden, Berlin, Schwerin). In derselben äußerst glatten Weise stellt er auch dort nackte Figuren (Amsterdam, Dresden) dar, scheint aber in späterer Zeit doch stärker auf die bekannten typischen Frauengestalten des italienischen Barock zurückzugreifen (München). Das ist bezeichnend für das Aufkommen der spezifisch barocken Neigung am Jahrhundertende. Schalcken, der als Bildnismaler einen ähnlichen Ruf wie Netscher genoß, arbeitet mit künstlichen Beleuchtungseffekten wie schon der alte Dou. Bekannt sind seine Mädchenbilder bei Kerzenbeleuchtung, das Mädchen, ein Ei gegen das Licht haltend (Dresden) und das Mädchen hinter dem Vorhang (London, Buckingham P.). Die Gesichter sind äußerst anmutig und gefällig gestaltet, die Malerei von geleckter Glätte. Wie bei den späten Sonnenuntergangslandschaften entspringt die Vorliebe für rötliche Töne dem Wunsch, das Innere des Menschen zu erregen, das bei dieser Art von Feinmalerei gänzlich unbeteiligt zu bleiben droht. Die Konzentration der Helligkeit auf die Bildmitte zeigt das unabänderliche Vordringen des barocken Geistes. Schalckens Kerzenbilder ahmte Arnold Boonen (1669—1729) nach, im Porträt war ein Schüler Schalckens Karel de Moor (1656—1738), der seinerzeit recht hoch geschätzt wurde. Der Schüler Jakob van Loos, Eglon Hendrik van der Neer (1635/6—1703) malt Gesellschaftsbilder im Stile des Mieris, aber auch an Elsheimer erinnernde Vorgänge aus der Tobiaslegende (Berlin 1685, Amsterdam 1690), wo die Menschen zwar mit der Landschaft vereinigt sind, aber alles ohne Angleichung in einigermaßen kühl braunen Tönen gleichmäßig spitzig durchgeführt ist.

Adriaen van der Werff (1659—1722), Schüler des Eglon van der Neer, arbeitet sich jedoch aus der kleinlichen Manier, wie sie noch Bilder in London und Dresden zeigen, kraftvoll heraus. Er ist der Meister, der dieser letzten Epoche der holländischen Barockmalerei das Gepräge gibt.



Abb. 187. Adriaen van der Werff, Büßende Magdalena. Paris

Sein Ruhm war unbestritten und ging weit über die Grenzen Hollands hinaus. Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz holte den übrigens in Rotterdam tätig bleibenden Meister 1696 nach Düsseldorf, erhob ihn 1703 in den Ritterstand und wog wie andere Machthaber und Sammler seine Werke mit Gold auf. Getragen von der allgemeinen Anerkennung schuf van der Werff, ohne seinem Innern — wie Houbraken erzählt — Gewalt anzutun und aus Zwang zu arbeiten, eine Fülle von Werken, Porträts, biblische Motive und vor allem mythologische Vorwürfe mit nackten Figuren vor der Landschaft (zahlreiche Bilder in Dresden und München-Depot und Filialgalerien). Zwar bleiben Züge der Feinmaler ihm anhaften. Die Malfläche ist, auch bei größerem Format, von unpersönlicher Glätte und besonders die nackten Gestalten, die sich nicht selten geziert bewegen, haben die unporöse Politur des Porzellans. Hier wird offenbar, wie der Geist eines Spranger (S. 7) nicht untergegangen ist; Manierismus und Übergang zum sogenannten Rokoko reichen sich die Hände. Aber bei van der Werff leben auch die großen Ausdrucksformen van Dycks und Rembrandts: In schöner Klarheit und Übersichtlichkeit konzentriert er die Hauptfigur oder wenige Figuren als dominierende Helligkeit auf die Bildmitte und umrahmt sie reich und weit mit dem Dunkelton einer nicht übermäßig detaillierten Landschaft. Gewöhnlich hat die Helligkeit die Form eines abgerundeten Dreiecks, das sich noch einmal in einem Stück Himmel am oberen Bildrande wiederholt. Die Körper, auf die das volle Licht fällt und Schlagschatten bildet, die noch leicht an Caravaggio erinnern, sind mit bronzen bis olivenfarben schimmernden Gelbtönen modelliert. Nicht selten haben sie allerdings auch eine unangenehm violette, kalte Farbe. Auf der abgebildeten Magdalena (Abb. 187) bildet der helle Körper mit dem tiefen Blau des untergelegten Tuches einen harten Gegensatz, und ohne Übergang heben sich etwa die Füße von dem duffen Braun der Landschaft ab. Ist gegenständlich und formal der Dualismus zwischen Mensch und Welt nicht ganz überwunden, so umstellt und umschließt die Landschaft doch den Menschenkörper, und die Diagonale, die er zieht, wird

durchkreuzt von der Tiefendiagonale, die vom Totenschädel über das Buch zu dem fernen Gebirge läuft. Dem Meister genügte die zweidimensionale Kunst der Malerei nicht. Er entwarf Architekturen wie die Börse in Rotterdam und das Rathaus in Schiedam im klassizistischen Stil. „Auch fand er Vergnügen daran, für seine Freunde in verschiedenen Landgütern Gärten anzulegen, selbst wenn der Grund form- und gestaltlos war, welche Übelstände er dann stets zu seinem Vorteil zu benützen und in Schönheit umzuwandeln wußte" (Houbraken). Denn zu der letzten kühnsten Vereinigung von Mensch und Welt, der Ausweitung und Durchdringung nach allen drei Dimensionen, dem Ausmerzen aller fremden Bestandteile rüstet sich das Hochbarock. Auf dem in herrlichem Goldbraun flammenden Bilde der klagenden Venus von Constantijn Netscher (Abb. 188), an dem wohl eine spätere Hand mitgearbeitet hat, lösen die Kurven des Schleiers die Gestalt weiter aus ihrer Isolierung; Schleier, Arme und Beine springen in den schwungvollen Kurven einer 8 räumlich vor und zurück, und die gewölkartig sich ballenden Bäume des Hintergrundes umwogen und umkreisen die Figur wie später die Gründe Fragonards. Auch die unpersönliche Glätte ist überwunden. Unvertriebene feine Pinselstriche arbeiten in dem wehenden Schleier durch Licht und Schatten Rippen und Stege heraus, die die Seide durchziehen wie Adern das Blatt eines Kohlkopfs. So verbreiten sich überhaupt die organisch geführten Pinselstriche wie Lebensnerven über die ganze Bildfläche. Sie sind Ausdruck des wieder freieren, persönlicheren hochbarocken Weltgefühls, das nach Ganzheit strebt, ohne die organische Eigenwilligkeit des Individuums anzutasten.


Abb. 188. Constantijn Netscher, Venus beweint Adonis. Paris

Aber die Wendung zur hochbarocken Synthese durchzuführen besitzt Holland nicht die Kraft. Wie Constantijn Netscher zum Franzosen wird, so unterwirft es sich jetzt der Führung des französischen Klassizismus. Die holländische Barockmalerei geht an der Wende zum 18. Jahrh. organisch zu Ende, an dem Zeitpunkte also, wo das im 17. Jahrh. relativ unfruchtbare Deutschland seine volle Kraft zu entfalten beginnt.



Abb. 189. Peter Lely, Der Dichter Cowley — London, Dulwich Gallery

England, Schweden und Dänemark

Die nationale englische Malerei wurzelt in Anton van Dyck. Van Dyck trägt seine an Tizian gereifte Porträtmalerei in die so lange Holbeins Tradition weiterführende englische Kunst und aus einer ganz seltsamen inneren Verwandtschaft heraus wird er begriffen, in seinem Wollen bestärkt und sogar in neuer Weise befruchtet. Denn an dem Adel seiner späten Bildniskunst, vor allem an der optimistischen Hellfarbigkeit hat die besondere Geistessphäre des englischen Hofes und englischer Art überhaupt einen Anteil gehabt, den man nicht gering anschlagen darf. In der Verbindung van Dycks mit englischem Geiste liegen die Keime der künftigen reichen Entfaltung englischer Kunst. Aus ihr gehen aber auch bestimmende Einwirkungen auf das ganze hochbarocke Europa hervor.

Vor van Dyck hatte Paul van Somer (1576?—1621), der zwischen 1609 und 1611 nach London kam, monumentale Ganzfigurenbildnisse geschaffen, die besonders in der früheren Zeit italienischen Einfluß — vielleicht von den englischen Werken Zuccheros her — verraten (Ditchley 1615). Die weiten Prunkgewänder seiner Damen legt er archaisch streng in große, senkrechte Falten und führt die kleinen Muster, mit denen die Gewänder wie übersät sind, mit geometrischer Strenge durch (Hampton Court 1619, Cirencester House, letzteres vgl. mit Hals, Die Amme, Berlin). Als van Dyck in England eintrifft, malt hier der von holländischen Eltern abstammende Londoner Cornelis Janssens van Ceulen (1590—1664) in der sachlichen holländischen Art mit etwas faden, grünlich-grauen Farben (London-Porträtgalerie, Amsterdam, Dresden). Neben



Abb. 190. William Dobson, Endymion Poorter. London.

ihm schafft Daniel Martensz Mytens d. Ä. (gegen 1590—1642) treffliche Porträts, die aber noch nichts von den freien Kurven und der Unterordnung der Farben van Dycks an sich haben. In den zwanziger Jahren war er angesehener Hofmaler und malte viele Porträts von Karl I. (Porträtgalerie, Kopenhagen 1624, Turin 1627). Starke Lokalfarben wie Gelb und Grau in der Figur, Rot in einem Vorhang und einer Tischdecke stehen nebeneinander. Schon unter van Dyck bildet sich der in London geborene William Dobson (1610—1646), der jedoch nicht, wie der späte van Dyck es zu tun pflegte, größere helle Farbkomplexe gegeneinandersetzt. Der Endymion Poorter (Abb. 190), ein charakteristisches Werk seiner reifsten Zeit, ist einheitlich gelbbraun und dazu duff gehalten, wenn die Farben auch mit Ausnahme der Lichtstellen ganz dünn auf die grobe Leinwand getragen sind. In dem Herumbauen von Körpern um die Porträtfigur äußert sich das Streben nach einer reichen Geschlossenheit. Auch sein Selbstporträt und das Bildnis des Abraham van der Doordt (Porträtgalerie) sind eintönig braun; letzteres erinnert eher an Rembrandt als an van Dyck (andere Porträts Bratton Fleming, Welbeck Abbey, Knole).

Mehr ein Fortsetzer als ein Schüler van Dycks ist der in Soest bei Utrecht geborene Sir Peter Lely (eigentlich Pieter van der Faes, 1618—1680), der kurz nach dem Tode van Dycks nach England kam und bald seinen Platz als gefeierter Maler des königlichen Hofes einnahm. In diesem feinfühligen, schmiegsamen und überlegenen Geiste lebt van Dyck gleichsam noch eine Generation weiter, wobei seine Kunst, dem veränderten Zeitempfinden entsprechend, folgende charakteristische Umbildung erfährt: Lely setzt die bei Dyck majestätisch ruhenden Gestalten oft in Bewegung, stellt sie an uns vorüberschreitend dar oder gibt ihnen eine sehr unmittelbar heraussprechende Geste. Er berücksichtigt das Landschaftliche und führt sogar im Vordergrunde Einzelheiten aus. Er verstärkt das allegorisierende und mythologisierende Element in der Porträtdarstellung und stellt etwa Jane Kelleway als Diana, einen jungen Prinzen als arkadischen Jäger (Abb. 191), die Lady Bellasys als Heilige mit Engeln, andere Damen als Schäferinnen und Nymphen in weiten, faltigen Seidengewändern dar (Hampton Court). Mit dem Herausheben aus der gewöhnlichen, realen Umgebung verbindet er die Steigerung des Ausdrucks nach der Seite des Weichen und Gefühlvollen hin. Wenn die Damen jetzt mit zarten Fingern das Gewand über der Brust halten, so verwandelt sich diese einfache Bewegung leicht in eine hingebungsvolle Geste. Denn es handelt sich nicht um eine äußerliche Maskerade, die die Hofgesellschaft anlegt. Das Innere des Menschen löst sich, wird weicher, empfänglicher; ein neues lyrisches Empfinden, eine sehnsüchtige Zuwendung zur Natur, die sich bis zur schwärmerischen Empfindsamkeit erhitzen kann, mischt sich



Abb. 191. Peter Lely, Bildnis eines jungen Herzogs. Hampton Court. (Ausführung vielleicht von Kneller.)

mit Hoheit und natürlichem Stolz und läßt jetzt plötzlich van Dyck groß und streng erscheinen. Besonders stark spricht die Betonung des Seelischen aus dem Porträt des Dichters Abraham Cowley (Abb. 189), einer sympathischen Gestalt, der als ein seelisch vertiefter Horaz mit seinen Versen der romantischen Naturliebe der aristokratischen Hofgesellschaft Ausdruck gibt.

Lely malt eine ganze Galerie von Schönheiten des Hofes, die Windsor Beauties (Hampton Court) und findet immer neue reizvolle Variationen der beseelten Idealisierung, dabei im Landschaftlichen wie auch in der Charakterisierung des Gesichts trotz allen Sentiments realistischer arbeitend als van Dyck. Die Bildform gründet sich ganz auf van Dyck. Die Farbe ist gestellt auf einen wohlabgestimmten Zweiklang ziemlich heller, kontrastierender Farben im Bildzentrum und einem braundunklen Grund. Den Zweiklang motiviert Untergewand und irgendein tuch- oder schleierartiger Überwurf. Lely stellt zusammen Blaßblau und Terrakottaviolett, Blau und Gelb, Graublau und Rot. Zuweilen schlägt er auch einen einzigen Hauptton an wie Violettrot oder Braun. Die Hauptfarben werden bereichert durch Auflichtung und Schattierung. Oft kommt es dabei zu recht starken Kontrasten innerhalb ein und derselben Farbe, indem die belichteten Stege der Gewandfalten fast weiß glänzen und mit ziemlich pastosem, breitem Pinselstrich unvertrieben aufgesetzt werden wie zuerst in der venetianischen Kunst. In der Behandlung der Gewänder wie auch der Gesichter wird Lely oft flüchtig und schablonenhaft. Eine überraschende Liebe und Beobachtung der Natur offenbart manchmal der landschaftliche Hintergrund, zumal auf dem Bildnis der Grammont (Porträtgalerie). In tiefen, rötlich schimmernden, von Graugold und Graublau durchsetzten Braunfarben malt er Bäume und hügeliges Gelände, sodaß hier ein Keim für die später sich so herrlich entfaltende englische Landschaftskunst vorzuliegen scheint.

Die Schrecken der Revolution und das Regiment Cromwells ändern an den Formen der Kunst nichts. Cromwell behält Lely am Hof und beschäftigt neben ihm Robert Walker (1599—1658) und den Miniaturenmaler Samuel Cooper. Vielleicht, daß der trockene und etwas steife Walker dem puritanischen Geiste besonders entsprach. Sein schönes Bildnis Cromwells (Porträtgalerie), auf dem er zu der dunklen Rüstung des Helden einen lichtroten Pagen und auf der Gegenseite einen orangefarbenen Himmel mit blaugrauen Wolkenstreifen setzt, ist jedenfalls nicht ohne van Dyck möglich. Auch in dem schön und ernst aufgefaßten Bildnis des William Faithorne (Porträtgalerie)



Abb. 192. John Riley, König James II. London, Porträtgalerie

ist er breiter, aber auch leerer als Lely. Von den Schülern Lelys sind Greenhill und Mary Beale hervorzuheben. John Greenhill (1644?—1676) gibt sich stark holländischen Einflüssen hin. Auf dem Bildnis der ersten Gattin W. Cartwrights (Dulwich) malt er eine cuypartige Landschaft als Hintergrund, vermeidet auch die üblichen Kontraste heller Lokalfarben und taucht das ganze Bild in Gelbbraun. Ähnlich tonig ist sein Selbstporträt im Profil mit ockerigbraunem Umhang vor dunkelgrauem Hintergrund (Dulwich), ein jugendlich ernstes Gesicht, das schlecht mit den Nachrichten von seinem lüderlichen Lebenswandel übereinstimmt. Im allgemeinen werden jedoch bei den Nachfolgern Lelys die Kontraste der Farben, wie z. B. von Blau und Rot, auch die Kontraste zwischen Licht und Schattenstellen innerhalb der gleichen Farbe härter, die Falten gröber und geradliniger, die Gesichter flächiger und in einem gewöhnlich ins Rötliche spielenden Farbton heruntergestrichen. So arbeitet Mary Beale (1632—1697), die auch mehrere Bildnisse von Cowley, darunter ein Ovalbild in Weinrotbraun und Grau schafft (Dulwich). Primitiver ist John Hayls (1600?—1679), wie das sehr rote Porträt von Samuel Pepys beweist (Porträtgalerie). Ansprechender zeigt er sich in Woburn Abbey. Von Schülern Lelys werden noch genannt William Reader, Anne Killigrew, Thomas Hawker, der Haus und Atelier Lelys übernahm, und William Shepherd, Lehrer des trefflichen Tiermalers Francis Barlow (1676—1702; Jagdgesellschaft in Dessau, Amalienstift).

Eine andere Note als die von Dyck und Lely stammende scheint Isaac Fuller (1610?—1672), der außer Porträts auch Altarbilder sowie allegorische und dekorative Wandmalereien in Wirtshäusern malt, in die englische Malerei getragen zu haben. Sein Selbstbildnis (Porträtgalerie) zeigt statt der reinen Lokalfarben trübe karminrote und braune Tinten; die Hände werden durch bläuliche Schatten modelliert. Es ist derb und flott gemalt und verrät nur etwa in dem pointierten Vortrag des feingeschnittenen Nasenflügels das kommende 18. Jahrh. und die französische Schulung. Ein Familienbild (Devonshire House) verteilt die Figuren streng symmetrisch um rechteckigen Landschaftsausblick (andere Dulwich und Cirencester H.). Seine Schüler lenken jedoch sofort in die Hauptlinie ein. John Riley (1646—1691) erstrebt die Eleganz Lelys und arbeitet mit vertriebenen Brauntönen, in die er geschickt Glanzlichter einsetzt. Auf dem Bildnis des William Lord Russell erzeugt er mit Graugrün und Goldbraun einen feinen Farbeffekt, ähnlich mit Gold und Schwarz in dem geradkonturigen des Harbottle Grimston. Sehr weich ist auch der lockige Kopf des W. Chiffinch im Oval gemalt (sämtliche Porträtgalerie). Aber erst in dem Bildnis von König James II. zeigt er, bis zu welch hohem Grade er das ganze Arsenal pompöser Bildniskunst beherrscht. Dieses Bild mit der schlanken Gestalt, die einen Arm lässig auf den nebenstehenden Helm lehnt, mit dem schmalen, feinen, von der mächtigen Perücke umrahmten Gesicht, hat den schmetternden Farbenklang vom Blutrot einer Schärpe zu der schwarzblauen Rüstung, über deren Brustwölbung ein diagonales Glanzlicht liegt. Es bereitet auf die äußerste Freiheit der Bildniskunst des 18. Jahrh. vor (Abb. 192). Riley ist ein Mittelglied zwischen van Dyck und Rigaud. Bedeutend primitiver malt neben Riley Joseph Michael Wright (1625—1700), der auf dem Bildnis Karls II. (Porträtgalerie) Purpur, Blau und Weiß fast ungebrochen vor gelbbraunen Grund setzt. Immerhin erfindet er in dem Porträt des Kunstkenners Th. Chiffinch (Porträtgalerie), der eine Hand auf einen antiken Kopf legt, die andere herausstreckt, eine neue, lebhafte Haltung. Kopf und Haar



Abb. 193. Gottfried Kneller, Die Herzogin von St. Albans. Hampton Court

sind warmbraun geschummert, aber aus dem Grünschwarz des Gewandes fällt der hell graugrüne Fleck eines Ärmels heraus (andere Werke Claydon House, Oxford-Christ Church, Great Shelfort, St. James Palace). Wright versucht sich auch oft im kleinen Format, anscheinend ungleich in der Feinheit der Ausführung (Elisabeth Cromwell, Porträtgalerie; Kinderbilder, Londoner Kunsthandel).

Der einflußreichste, wohl auch bedeutendste Künstler nach Lely ist Gottfried Kneller (1646—1723) aus Lübeck, der bei Bol in Amsterdam lernte, 1674 nach London ging und hier als Sir Godfrey Kneller geadelt wurde. Wie Lely beherrschte Kneller das Londoner Kunstleben und erfreute sich bei Hof des größten Ansehens und der größten Beliebtheit. Dryden sang einen geistreichen Hymnus auf seine Kunst. Kneller malt die Fürsten und die Vornehmen, auch Gelehrte und Künstler und stellt Lelys Windsor Beauties die Hampton Court Beauties (Hampton Court, Abb. 193) gegenüber. Da schimmern die weiten Seidengewänder und blitzen die Harnische; aber in einfacheren Stücken vermag sich der Künstler auch ganz auf das leuchtende lockenumrahmte Gesicht vor dunklem Grunde zu konzentrieren. Wie der späte van Dyck und Lely wendet er auf seinen Frauenbildnissen den vom Dunkelton umrahmten Farbenzweiklang an. Auf dem besonders schönen Porträt der Herzogin von St. Albans (Abb. 193) bildet der auf den Boden herabfallende Schal einen gelben Streifen auf dem karminroten Gewand; oder Rot liegt über Dunkelblau oder Dunkelviolett über grünlichem Ocker. Wenn es sich um zwei Figuren handelt wie auf dem Kinderbildnis des Lord Carlisle und seiner Schwester (Dulwich), so erhält eine Figur etwa ein rotes, die andere ein blaues Gewand. Seltener wird eine einzige Farbe durchgeführt wie z. B. Lachsrot (Hampton Court), worin er sich an das Dycksche Bildnis der Carlisle (Abb. 49) anschließt. Kneller steht nicht ganz auf der künstlerischen Höhe Lelys. Sein Faltenwerk ist gröber, seine Farbkontraste sind schroffer. Vielfach gerät er in Flüchtigkeit und Schablonenhaftigkeit. Auch fehlt ihm der schwärmerisch beseelende Zug Lelys. Trotzdem darf man, wie es gewöhnlich geschieht, Knellers künstlerische Qualitäten nicht allzu geringschätzig beurteilen. Übernahme von fremdem Gut ist etwas Selbstverständliches in dieser Sphäre, in der alles auf Kultivierung der Tradition gestellt ist. Überdies ist Kneller nicht durchaus unoriginell. Schon das Format der Bildnisse seiner Schönheitsgalerie beweist, daß er dem Lely einen bestimmten Formenwillen entgegensetzt. Lely kam durch Beifügen von Landschaft oder lässige Sitzhaltung auf ein breites, dem Quadrat sich zuneigendes Bildformat hinaus. Kneller empfindet den Adel der gotisch hoch-

strebenden, schlanken Gestalt. Durch Draperie weiß er die Senkrechte noch zu steigern (Abb. 193). Damit bringt er eine Note in die englische Porträtmalerei, die im 18. Jahrh., besonders bei Gainsborough weiterschwingt und noch bei den Präraffaeliten zu merken ist. Auch ist die Zeichnung gerade der Köpfe oft recht sicher und fein (z. B. Monmouth, Porträtgalerie). Am reifsten sind für modernes Empfinden die späten Skizzen und skizzenhaften Bilder Knellers. So ungeschickt das große Reiterporträt der Landung Wilhelms III. in Margate 1697 (Hampton Court) wirkt, in der ähnlichen Skizze des John Churchill, Duke of Marlborough (Porträtgalerie) zeigt er sich frei und weiß das bleigraue Geschummer der Luft reizvoll durch die rosafarbenen Körperchen der Putten zu unterbrechen. Bildnisse wie das des Kupferstechers John Smith (Nationalgalerie), wo Kneller ein ansprechendes Gesicht mit flüssigen Pinselstrichen hinwirft, oder gar die Ölskizze des Dichters John Gay (Porträtgalerie), wo er auf leuchtend grünlichem Grund mit Braun und wenig Fleischtönen pastellartig den Kopf höchst geistreich und lebendig gestaltet, muß man in der Auffassung und Ausführung als meisterhaft bezeichnen.



Abb. 194. Francis Cleyn, Landschaft mit Venus und Adonis. England, Privatbesitz
(Nach Grant, A chronological history of the old English landscape painters)

Auch um Kneller sammelt sich ein großer Kreis von Schülern. Als frühester ist William Wissing (1656—1687) zu nennen, dessen Bildnis der Königin Marie von Modena (Porträtgalerie) mit Hündchen und Parkhintergrund schmutzige Brauntöne und schummernde Übergänge nach Rot und Ockergelb zeigt. Wissing vergröbert Kneller. Anfangs mit einer reichen Palette mehr von Riley abhängig, auf dessen Bildern er oft die Gewandpartien malte, ist der in Osnabrück geborene Johann Baptist Closterman (1660—1711). Er verwendet zu neuen Wirkungen das klassizistische Blau und kann mit der Kombination von Kornblumenblau und Lichtbraun bei flotter, fahriger Pinselführung schon ganz die Pastellwirkung des Rokoko hervorrufen. Dem 18. Jahrh. gehören bereits an der Schwede Michael Dahl (1656—1743), der eine Zeitlang mit Kneller rivalisiert und auch eine Schönheitsgalerie (Pethworth House, Sussex) malt, Jonathan Richardson (1665—1745), Thomas Hudson und Jeremias Davison.

In der Wand- und Deckenmalerei besitzt England nach Rubens' Whitehall-Decke kaum Nennenswertes. Auf Fullers (s. oben) Dekorationsmalereien ist noch einmal hinzuweisen. Robert Streater (1624—1680), Hofmaler Karls II., schmückte die Kapelle von All Souls College Oxford mit (1872 von dort entfernten) Altarbildern und malte die (erhaltene) Decke des Sheldon Theaters (Oxford) aus. Das Meiste bestreiten die ausländischen Künstler wie der Franzose Louis Laguerre und Neapolitaner Antonio Verrio. Verrios großes Treppenhaus von Hampton Court mit vielen, kompositionell kaum zusammengefaßten Figuren fällt durch den Versuch auf, Wand und Decke kontinuierlich ineinander übergehen zu lassen. Der erste, echt englische Monumentalmaler ist James Thornhill (1676—1734), der in Grautönen die Kuppel von Wrens Paulskathedrale ausmalt und am Hospital zu Greenwich, in Blenheim, Hampton Court und Oxford tätig war.

Bodenständiger ist die Miniaturmalerei. Isaac Oliver († 1617) ist noch ganz von dem altfranzösischen

Miniaturstil abhängig, während sein Sohn Peter Oliver († 1647) sich bald vollständig in die Art van Dycks hineinarbeitet. Ihnen folgen Penelope Cleyn, Tochter des Rostockers Franz Klein (Francis Cleyn), der für die Gobelinmanufaktur von Mortlake zeichnete, und John Hoskins († 1664). Der fruchtbarste und feinste der Miniaturmaler ist Samuel Cooper (1609—1672), der viel von Cromwell beschäftigt wurde. Seine leuchtenden Werkchen, die man besonders in Windsor, beim Herzog von Buccleuch in Montagu House und beim Herzog von Portland in Welbeck studieren kann, scheinen doch nur die von van Dyck geschaffenen Formen ins Zierliche zu übertragen. Wundervoll versteht er die Brustbilder in das Oval des Medaillons einzuschmiegen. Zu seinen Nachfolgern gehören Thomas Flatman (1637—1688), der in seiner Deckfarbentechnik kühle Töne bevorzugt, aber in seinem Selbstbildnis in Öl (Porträtgalerie) rembrandtbraun malt, der geschmeidig glatte Lawrence Crosse (um 1650—1724) und der anfangs unter Lelys Einfluß stehende Nicholas Dixon, der bis 1678 „miniculator“ Karls II. als Nachfolger Coopers war. — Die Landschaftsmalerei pflegen im 17. Jahrh. nur vlämische und holländische Meister wie Momper, Vinckeboons, Wouters, Keirincx, Griffier und Siberechts in England. Am meisten ist noch Francis Cleyn (ca. 1595—1658) als typisch englisch anzusprechen, der in der Landschaft mit dem Tod des Adonis (Abb. 194) Tizianische Eindrücke mit holländischem Realismus vermischt.

Auch die **schwedische und dänische Malerei** des 17. Jahrh. wird fast durchgängig von ausländischen Malern bestritten. Sie ist ebenso in der Hauptsache Bildniskunst für fürstliche Auftraggeber, zu der in geringerem Maße dekorative Arbeiten historisch-allegorischen Inhalts an den Decken und Wänden der Paläste kommen. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts malen Holländer steife Porträts, daneben Historien im Stile der Utrechter. In Schweden arbeitet seit 1620 der Livländer Jacob Henrik Elbfas († 1664), in Dänemark (ca. 1610—30) und Schweden der Hamburger Jakob van Doordt und der Niederländer Abraham Wuchters (um 1600—1672), der sich durch Klöcker in Stockholm verdrängt sah und 25 Jahre hindurch dänischer Hofmaler war (Bilder in Kopenhagen, Wien). In Dänemark begründete Karel van Mander III. (um 1600—1672), der 1623 nach Kopenhagen kam mit seinen von Honthorst beeinflußten Historienbildern und seinen Porträts die dänische Malerei (Der reuige Petrus, Kopenhagen, Das Gesicht, Kopenhagen 1639; Porträts in Kopenhagen, Stockholm, Christiansborg). Deutlich ist gegen die Mitte des Jahrhunderts in der großartigeren Auffassung und freieren Behandlung der Einschnitt zu merken, den die Kunst van Dycks hervorruft. Unter dem Einfluß dieses Meisters steht nunmehr die gesamte skandinavische Porträtkunst, um gegen Ende des Jahrhunderts vielfach Elemente des französischen Klassizismus sowohl im Porträt als auch der dekorativen Malerei aufzunehmen. Während Wuchters und Doordt aber niemals ihre steife holländische Art verlieren, verfügt der Hamburger David Klöcker, geadelt Klöcker von Ehrenstrahl (1629—1698), über genügend Schwung und leichte Produktivität, um in Schweden die Rolle eines van Dyck durchzuführen und schließlich durch einen enormen Schulbetrieb die gesamte Porträtkunst souverän zu beherrschen. Klöcker kam 1651 nach Schweden und arbeitete nach einem Studienaufenthalt in Italien 1655—1660 dauernd in Stockholm. Er nahm jene in der Zeit liegenden und schon auf das Rokoko hinzielenden Umbildungen mit der Kunst van Dycks vor, wie sie bei Lely und Kneller gekennzeichnet wurden. Außerdem aber kommt bei ihm der italienische Einfluß besonders von Pietro da Cortona her hinzu, den er als echter Deutscher mit den niederländischen Elementen verschmolz (Portäts in Stockholm, Gripsholm, Helsingfors, Upsala-Universität). Große historisch-allegorische Gemälde, die die Brücke zu dem Schleswiger Ovens zeigen, malt er im Rittersaal des Riddarhus in Stockholm (1669/74) und in Schloß Drottningholm. In seiner letzten Zeit nimmt er noch einen menschlich beachtenswerten, wenn auch künstlerisch unzulänglichen Anlauf zu großen religiösen Tafeln und schafft eine Kreuzigung und ein Jüngstes Gericht (Stockholm-Storkyrka 1695/6). Klöcker war nebenher auch literarisch tätig und verfaßte die theoretische Schrift „Kurtzer Unterricht, Observationes und Regulen von der Mahlerei.“ Schüler Klöckers sind seine Tochter Anna Maria Klöcker (1666—1729) und unter anderen sein Neffe David von Krafft (1655—1724), der ebenfalls als Porträtmaler zu großem Ansehen gelangte. — Der einzige bekanntere Maler, der von Geburt Skandinavier war, der Gothenburger Ottmar Elliger (1633—1679), entwickelte sich in Antwerpen unter Daniel Seghers (S. 20, 117) zum Stillebenmaler, ohne die peinlich genaue, zeichnerische Durchführung seines Lehrers aufzugeben. Er war später in Amsterdam und Hamburg tätig und wurde 1670 vom großen Kurfürsten nach Berlin berufen. Neben seinen Stilleben (Stockholm, Schwerin, Dresden) malt er seltener auch allegorische Gestalten (Basel) und Porträts wie das hübsche, mit Blumen und Schmetterlingen geschmückte Bildnis zweier Mädchen (Kopenhagen-C. Larssen 1663). Im übrigen versorgt der Niederländer Toussaint Gelton (um 1630—1680) Skandinavien mit kleinformatigen Genrebildern. Mit großer Geschicklichkeit verstand er sowohl Interieur- und Sittenbilder im Stile Dous (Kopenhagen, Schwerin), als auch Beleuchtungsstücke in Schalckenscher Manier (Stockholm) und Bauernstuben in der Art Ostades (Cambridge) zu verfertigen.





Abb. 195. Adam Elsheimer, Taufe Christi. London

Deutschland

Verheißungsvoll setzt um die Wende vom 16. zum 17. Jahrh. die deutsche Barockmalerei mit drei beachtenswerten Meistern ein: Hans Rottenhammer (1564—1625), Adam Elsheimer (1578—1610) und Johann Lys († 1629). Aber alle fassen sie im Auslande, in Italien, Wurzel — ein verhängnisvolles Anzeichen für den schwach fließenden Strom organisch von Generation zu Generation weitergegebener Kunstübung. Nur Rottenhammer findet überhaupt den Weg in die Heimat zurück.

Hans Rottenhammer, 1564 in München geboren, war Schüler Hans Donauers, ging 1583 nach Italien, arbeitete etwa 1596—1603 in Venedig und siedelte 1606 nach Augsburg über, wo er bis zu seinem Tode 1625 blieb. Er lernte in München die Kunst eines Sustris, Candid (S. 7) und Christoph Schwarz (1550—1592) kennen und wuchs schon dadurch in die italienische Kunst hinein, die später in der Gestalt Tintorettos ausschlaggebend für sein ganzes Schaffen wurde.



Abb. 196. Hans Rottenhammer, Diana und Nymphen, von Aktäon überrascht, Schleißheim.

In den schräggestellten Akten des abgebildeten Nymphenbildes (Abb. 196) ist der Anteil Tintorettos leicht ersichtlich. Dennoch verleugnet Rottenhammer nicht sein nordisches Erbteil: er bleibt in den meisten und besten Werken der Klein- und Feinmaler und bevorzugt als Malgrund die Kupfertafel, die den Farben leicht einen glasigen Schimmer verleiht. Ähnlich wie der etwas jüngere vlämische Zeitgenosse Hendrik van Balen (S. 84) legt er um die gefälligen Figuren, die in leuchtendem Rosa mit violetten Abschattierungen blank und glatt gemalt sind, eine Landschaft von der spitzigen Detaillierung und den schillernd blaugrünen Farben der Coninxloonachfolger. Bisweilen wanderten die Täfelchen auch wirklich nach Rom zu Paul Bril und nach Antwerpen zu Jan Brueghel, die die Landschaft zu den Figuren hinzumalten (Phaetonbilder in Haag und Kassel, Christus in der Unterwelt, Haag). Rottenhammers landschaftliche Mythologien finden sich in den meisten größeren Galerien. Von seinen religiösen Bildern sind neben dem Ecce homo (Kassel 1597) und dem Jüngsten Gericht (München) die heiligen Familien (Dresden, Abb. 197) hervorzuheben, deren blaue, rote, goldgelbe Töne von naiver Farbenfreudigkeit zeugen und an Buntheit streifen, wenn auch stets violette Zwischentöne, wie sie Rottenhammer den Venetianern abgelauscht hatte, die Gegensätze mildern. Auf den großformatigen Leinwänden, unter denen der Tod des Adonis (Paris) und der Parnaß mit den Musen (Wien 1603) hervorragt, wird Rottenhammer wesentlich brauner.

Rottenhammers Komposition ist, wie die des Manieristen überhaupt, ovalistisch, sowohl gegenständlich, indem die Figuren sich — unter Beibehaltung symmetrischer Elemente — zu einem Ovalkranz annähernd zusammenfügen, als auch formal, indem die starken Blau- und Rotflecke durch Dunkelheiten zu einem ovalistisch abgebogenen dunkleren Dreieck zusammengeschlossen werden. Eine Bildecke wird in der üblichen gegensätzlichen Auswägung von Hell und Dunkel als Himmel oder Glorie mit hereinschwebender Puttenschar hell gehalten. Körper-

und Raumverhältnisse sowie die Bildordnung erweisen, daß Mensch und Mensch als zusammengehörig betrachtet werden und daß zur Menschenwelt die freie, vielfältige Natur zugehörig empfunden wird. Gegen die angleichende Harmonie steht formal die isolierende Kraft der Lokalfarben und gegenständlich die Abtrennung der Landschaft als mittleres Loch hinter dem Kranz der Figuren, der sich nicht in die Tiefe entwickelt, sondern in der Hauptsache in einer der Bildebene parallel gehenden Schicht bleibt.



Abb. 197. Hans Rottenhammer, Heilige Familie. Schwerin

Mag Rottenhammer in seiner Kunst auch viel fremde Elemente aufnehmen, ganz ist die deutsche, gotische Tradition denn doch nicht abgerissen. Dafür zeugt ein Werk wie die abgebildete Ruhe auf der Flucht (Abb. 197). Bei keiner anderen Nation um diese Zeit findet sich eine solche Fülle der Welt in glückliche Harmonie mit dem Hauptgegenstand gebracht wie in diesem Bilde, wo spielende Putten zu Füßen und reizende Engel und schwebende Putten zu Häupten die heilige Mutter umringen, und eine reiche Landschaft mit Fernblick sich öffnet. Dieses innige Mitleben mit den Dingen ist echt deutsch; echt barock aber zugleich das Umbauen einer den Kosmos symbolisierenden Vielfältigkeit um die Hauptfigur. In diesem Bilde ist es Rottenhammer auch gelungen, den in der Ebene liegenden Ovalring zu durchbrechen und im Vor und Zurück die Menschen nach der Tiefendimension hin organisch mit der Landschaft zu verbinden. In seiner späten Zeit arbeitet Rottenhammer, ohne sich indessen weiter zu entwickeln, viele Altäre für Augsburger und Münchener Kirchen.

In noch höherem Grade ist Adam Elsheimer ein Kleinmeister, denn auch er malt vorzugsweise auf Kupfer, und seine Täfelchen sind kaum größer als eine Hand. Elsheimer, 1578 in Frankfurt a. M. geboren, lernte in seiner Vaterstadt bei Philipp Uffenbach (1566—1636) und begab sich 1598 auf die Wanderschaft über München nach dem Süden. In der Zeit zwischen 1598 und 1600 war er in Venedig und erfuhr den Einfluß Rottenhammers, der sich z. B. in der ausnehmend freien, um feine landschaftliche Elemente bereicherten figürlichen Komposition der Taufe Christi (Abb. 195) äußert. Dann wandte sich Elsheimer nach Rom, wo er eine neue große Form auf dem Gebiete fand, auf dem sein Ruhm für alle Zeit gesichert ist, der Landschaft. Er, der anfangs in der Landschaftskunst der Frankfurt benachbarten Frankenthaler Coninxlooschule untertauchte und düstere Walddickichte mit phantastischem Blattgeriesel (Predigt Johannes des Täufers, München), die Schrecken der nächtlichen Zerstörung Trojas (München), den Schiffbruch bei Sturm und tobendem Meer (Paulus auf Malta, London und Petersburg) darstellte, wobei er den kurvigen dreiteiligen Aufbau der Frankenthaler (S. 13) beibehielt, prägt in Rom im Anschluß

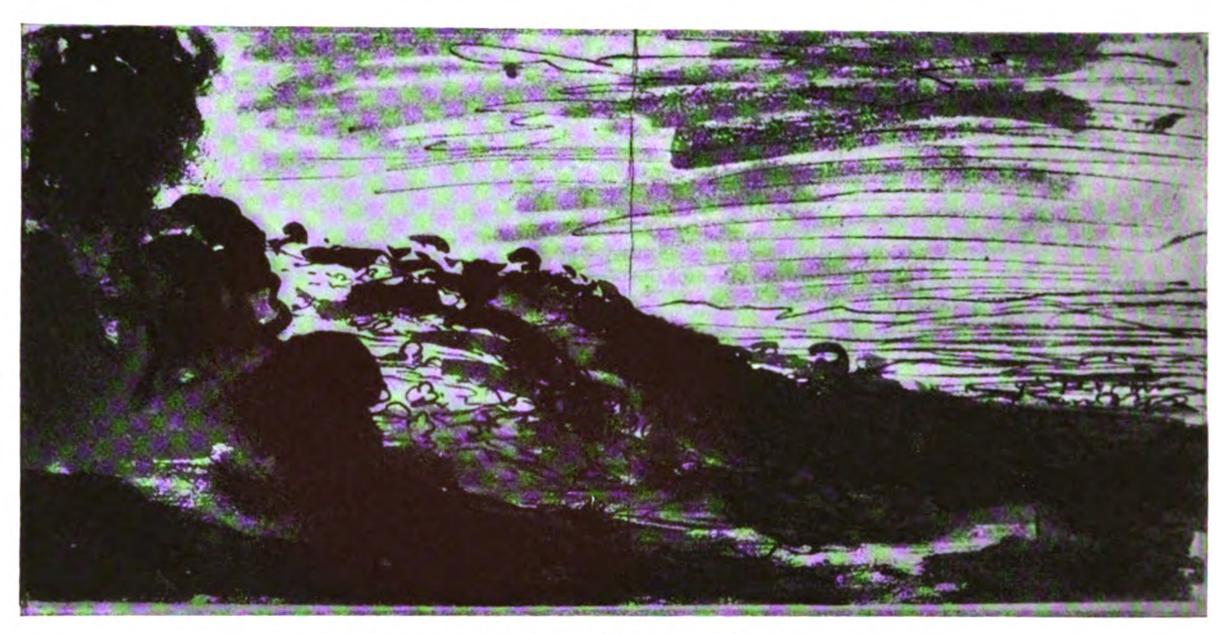


Abb. 198. Adam Elsheimer, Landschaft. Zeichnung. Frankfurt

an Annibale Carracci und Tintoretto die Form der Landschaft, die für den gesamten Barock maßgebend blieb: das zusammenfassende Diagonalschema, das die Fläche in ein Hell- und Dunkeldreieck teilt. Mit vollem Bewußtsein dunkelt Elsheimer das helle Dreieck des Himmels in dem Maße ab, wie er aus dem zum ovalistisch abgebogenen Dunkeldreieck hellere Flecken herausschneidet. So zeigt es deutlich die abgebildete Skizze einer typischen Elsheimer-Landschaft (Abb. 198), und die eingezeichnete mittlere Hilfslinie mag dem Meister für die gegensätzliche Auswägung von Nutzen gewesen sein. Indem sich so die vielfältigen Landschaftselemente zu einer großen Form zusammenschließen, und gegenständlich die absteigende Diagonale die verschiedenen Elemente zu dem einen kontinuierlichen mächtigen Tiefenzuge vereinigt, gelingt es Elsheimer, selbst in die kleinsten Täfelchen (z.B. die Aurora Braunschweig) einen einfachen, heroischen Geist einzuschließen. Mit der einheitlichen Raumanordnung verbindet er die einheitliche, vom Horizont aus nach vorn dringende Führung des Lichts. Den Wandel ins Freie und Heitere machen auch die Staffagefiguren mit, die zu Gestalten aus der Mythologie oder zur reisigen heiligen Familie werden (Kassel, Dresden). Erstaunlich ist diese rasche, durchgreifende Änderung des Weltgefühls, die für die ganze Zeit typisch ist (S. 8, 23). Eben noch fühlte der Mensch sich bedrängt von Not und Schrecken, aber schon läßt ihn das mächtig aufkeimende Bewußtsein der Einheit, die die Menschen untereinander und mit der Natur bilden, eine edlere gestaltende Kraft entfalten. Wie auf dem Täfelchen der Sintflut aus Elsheimers Schule (Berlin) den Geretteten die Welt nach der Schreckensnacht in Morgenhelle köstlich strahlt wie am ersten Schöpfungstage, so wird von dem Menschen des begin-



Abb. 199. Bildnis Elsheimers.
Nach dem Stich von W. Hollar (Ausschnitt)



Abb. 200. Adam Elsheimer, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis. Dresden

nenden 17. Jahrhs. nach den Weltangstschauern des Manierismus jetzt geistig eine neue schöne Welt geschaffen: die ideale Landschaft, das heißt eine menschlich freie, große Welt. Elsheimer ist mit Annibale Carracci ihr Schöpfer, und Claude hat ihr die reinste Gestalt gegeben. Kein schöneres Wahrzeichen dieses Weltgefühls gibt es, als den mächtigen Baum mit den allseitig sich ausbreitenden Blättern, den Elsheimer in der charakteristischen kugeligen Ausgestaltung großartig in die Bildmitte setzt (Abb. 1), und den der reifere Barock mit Ruisdael, Claude, Watteau nicht müde wird zu gestalten. — Allerdings sind bei Elsheimer die Farben noch kühl und emaillig aufgetragen; glasiges Blau und Grün kontrastiert mit fahlem Gelb, und die lokalfarbenen Gewänder der Figürchen heben sich stark heraus. Deutlich äußert sich aber die Neigung zur farbigen Verschmelzung in den Nachtstücken mit künstlicher Beleuchtung wie der Flucht nach Ägypten (München und Wien-Liechtenstein). Wie innig weiß Elsheimer hier das traulich Geborgene des schwach umhellten menschlichen Bezirkes innerhalb der mächtigen Natur eindrücklich zu machen. Rembrandt hat diese Seite weiter vertieft (S. 166). Es gibt eine ganze Serie von Landschaften, die das Abgeschlossene und Idyllische hervorkehren. Sie stellen stille Waldtäler dar, die von mächtigen, kurvig begrenzten Kugelbäumen eingefaßt werden und nur ein Stück Himmel durchblicken lassen. Stets ist aber größte Sorgfalt auf die gewöhnlich ganz in eine Bildecke gedrückte Staffagefigur verwandt, eine Nymphe (Berlin), die Procris (England, Privatbesitz), die Venus (Cambridge), Tobias mit dem Engel (London und Stockholm). Das sorgfältige Studium oberitalienischer und venetianischer Meister wird aus diesen Figuren klar. Die Vorliebe für die Verteilung der Staffage in eine Bildecke hängt mit dem Wunsch zusammen, die Körper so aneinander zu rücken, daß die kontinuierliche schräge Tiefengasse zustande kommt; in die Mitte gestellt überschneidet die Staffage den freien Raum. — Neben den Landschaften treten die historischen Szenen im Stile der älteren Franken (S. 21) zurück, in denen Elsheimer doch schon

die isokephale Reihung überwindet und durch seitliche Architekturglieder und landschaftlichen Hintergrund die Menschen in das Raumganze aufnimmt (Das Opfer zu Lystra, Frankfurt). Das bedeutendste unter ihnen ist die Jagd nach dem Glück mit der schwungvoll auffahrenden Gestalt der Fortuna (Basel und München [Kopie Knüpfers]).

In Elsheimers letzten Jahren scheint die zusammenfassende Form nachzulassen und dafür ein farbenfroher Realismus von großer Delikatesse einzusetzen (Farbtafel 1). Sittenbildliche Züge drängen sich damit stärker hervor, so in der Latona (Cambridge) mit der edlen, wasserschöpfenden Frauengestalt, die keinerlei Anteil an dem wüsten Angriff der schon durch göttliche Hilfe sich verwandelnden Bauern nimmt. In dieser Zeit gelingt Elsheimer durch die Schöpfung des Sittenbildes im künstlich beleuchteten Innenraum eine Tat von ähnlicher entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung wie seine Landschaftsform es ist. Minerva als Beschützerin der Künste und Wissenschaften (Cambridge) und vor allem Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (Abb. 200) sind hier zu nennen. Bezeichnend für die Stoffe ist das Schwanken zwischen Idealem und Realem, das Hineinspielen der Götter in die Menschenwelt. Auf dem Dresdener Bilde zeigt die Trennung der vier nebeneinandergereihten Figuren, die geradlinige Aufteilung des Raumes in Schichten, die zur Bildebene parallel geführt sind, das klassizistische Element. Aber schon enthüllt das Licht, das mit Reflexen und Schatten auf den Figuren und dem Hausrat webt, die intimen Reize der Interieurdarstellung, wie sie später von den Holländern unermüdlich ausgekostet wurden. Adriaen Brouwer hat von diesem Bilde immer und immer wieder gelernt, nicht nur für die malerische Interieurdarstellung, sondern auch für die Stellung seiner Figuren (S. 104), und nach Brouwer wird er für Ostade und seine Schule zum schöpferischen Quell. An die Worte Sandrarts mag erinnert werden, der das Werk „eine ganze Instruktion und Lehrschule, wonach man die gerechte Nachten ergreiffen und lernen mag“ nennt. Rembrandt hat die Komposition in seiner Weise wiederholt (S. 175); überhaupt ist die Liebe Elsheimers zur großzügigen Landschaft, sein beschaulicher, oft grübelnder, nach innen gerichteter, edler Sinn, durchsetzt mit jener eigentümlichen Neigung zum Phantastischen und Orientalischen in den größten holländischen Meister eingegangen und zu einem Teil seines eigenen Selbst geworden.

Eine wertvolle Ergänzung zu dem Oeuvre Elsheimers bilden seine Handzeichnungen. Es sind Entwürfe und Studien von Landschaften und Figuren, seltener ausgeführte Blättchen, von denen das Museum in Frankfurt einen im 17. Jahrh. zusammengestellten Band, das sog. Skizzenbuch, besitzt (andere in Berlin, Budapest, Paris). Diese Skizzen enthüllen widersprechende Züge. Sind sie manchmal ängstlich und kleinlich tüftelich hingesetzt, so sind sie andermal von einem durchaus flüssigen, breiten Strich; ja, auf zahlreichen Zeichnungen verrät der Meister mit kreuz und quer geführten, breiten, robusten Zügen eine hemmungslos impressionistische Art (Abb. 198). Er hat sich aus den Fesseln der Glattmalerei nicht organisch herausarbeiten können. — So groß die von Elsheimer ausstrahlende Kraft gewesen ist, seine unmittelbaren deutschen Schüler sind unbedeutend. Johann König († 1665) ist lediglich ein vergröbernder Nachahmer; von dem seinerzeit gerühmten Thomas von Hagelstein haben sich noch keine Werke nachweisen lassen. Für die Verbreitung Elsheimerscher Kunst waren dagegen die trefflichen Stiche seines Schülers und Freundes, des Ritters Hendrik Goudt (1585—1630; vgl. S. 122) von größter Bedeutung. Unter Elsheimers Einfluß steht auch zuweilen der Leipziger Nikolaus Knüpfer (geb. 1603), der 1630 nach Utrecht zu Bloemaert kam und hier tätig blieb. Seine kleinformatigen vielfigurigen Historien wie die Werke der Barmherzigkeit (Kassel), Salomon opfert den Götzen (Braunschweig), die Königin von Saba (Petersburg), die sog. Jagd nach dem Glück (Schwerin), seine Genrebilder (Rotterdam) und Porträts (Dresden, Mailand) sind derber, realistischer in der



Abb. 201. Matthias Kager, Decke des Goldenen Saales im Rathaus zu Augsburg

Auffassung, aber auch freier und schwungvoller und verbinden manchmal rembrandtschen Goldton mit den vorherrschenden frischen Farben.

Erst in jüngster Zeit ist Johann Lys, dessen Geburtsland Oldenburg in Schleswig man für holländisch hielt, für die deutsche Schule gewonnen worden. Noch unser Handbuch zählt ihn Italien zu. Darum sei an dieser Stelle nur hervorgehoben, daß sich dieser Meister aus der Haarlemer Sittenmalerei (Abb. 89) herausarbeitet, daß er auch die breite Manier des Jordaens in Aktdarstellungen überwindet, um schließlich in religiösen Bildern wie dem Opfer Abrahams (Florenz), dem hl. Hieronymus (Venedig, Tolentinerkirche) und der Entzückung des hl. Paulus (Berlin) über Strozzi und Fetti hinaus Bilder zu schaffen, die mit ihren leuchtenden, rosagoldnen, grünen, rotbraunen und violetten Tinten, den undulierenden Konturen, dem entschiedenen Durchstoßen zur Tiefendimension und ihrer weiträumigen Art die Prädestination des deutschen Formgefühls für den reifsten Barock, das Rokoko, zeigen. — Als sich Rottenhammer 1606 in Augsburg niederließ, führte dort der Münchener Matthias Kager (1575—1634) den Stil des Sustris und Candid weiter.

Von größerer Bedeutung als seine Tafelbilder (Augsburger Kirchen und Max. Mus., Schleißheim, Eichstädt) unter denen auch vlämische Landschaftstradition weiter verfolgt wird (Predigt Johannes des Täufers, Nürnberg), ist die Ausschmückung des goldenen Saales im Augsburger Rathaus, wo er mit Elias Holl, dem großen deutschen Baumeister des Frühbarock, zusammenarbeitet (Abb. 201, beider Bildnis im linken Medaillon). Recht glücklich weiß er seine Deckenmalereien mit der Deckenanlage des Baumeisters in Einklang zu bringen. Je vier elliptische Medaillons, die sich um einen Kreis gruppieren und mit diesem ein kleineres System bilden, flankieren ein größeres, etwa ovales Mittelbild, darstellend den Triumphzug der Weisheit, das schon ein wirksames Zentrum des Ganzen bildet. Obwohl somit schon ein gewisser organischer Zusammenschluß zustande kommt, so zeigt doch gerade ein Vergleich mit den Lösungen am Ende des Jahrhunderts (Abb. 201), wie mechanistisch und rational der Geist dieser Zeit gegenüber der späteren Epoche noch ist. Hier sind die Medaillons von schematischem, wie mit dem Zirkel gemessenem Umriß und bilden genaue Ellipsen und Kreise; auch das Mittelbild ist nicht eigentlich ein Oval,

sondern fügt sich aus zwei sich berührenden Kreisen zusammen, die oben und unten durch eine Tangente verbunden sind. Kager, der zu diesen Malereien Entwürfe Candids benutzt haben soll, lebt noch ganz in den schweren Einzelfiguren der Renaissance, und so befriedigen die in Untersicht gegebenen, monumentalen allegorischen Frauengestalten, die in weite Gewänder gehüllt sind, am meisten. Auch farbig erhebt sich Kager nicht über eine erträgliche Neutralität. Ja, im Vergleich zu seinem Lehrer Candid, etwa zu den neuentdeckten Fresken im alten Schloß zu Schleißheim, deren landschaftlich-bukolische Szenen ein leuchtendes Bukett goldgelber, rosenroter und milder blauer Farben enthalten, muß seine Palette als flau und grau bezeichnet werden. Viel Grüngrau gibt den Ausschlag, und ein fahles Gelb macht den Farbenklang nicht festlicher. — Sorgfältig und von geschmeidiger Führung der genau umreißenden Feder sind die Handzeichnungen Kagers.

Keineswegs kann Kager als bedeutende Erscheinung gelten; die größere Persönlichkeit Elias Holls hebt ihn höher empor. Überhaupt scheint nun nach dem glänzenden Einsatz der drei italienisch-deutschen frühbarocken Maler Deutschland an Schöpferkraft zu erlahmen. Stärker als die Kunst des Münchener Kreises, die doch enger der Renaissance verbunden bleibt, wird das Manieristentum Sprangers und seiner Nachfolger Aachen, Heintz, Gundelach von den deutschen Meistern ergriffen. Aber keine überragenden Leistungen geben dem Historiker festen Anhalt, und die unerfreuliche Aufgabe scheint hier vorzuliegen, nach geographischen Zentren die relativ gelungenen Erzeugnisse einer unzusammenhängenden Kunstübung abzuhandeln. Es ist nicht gar so trostlos. Es klafft auch hier kein Loch in der deutschen Kunst. Ohne daß besonders qualitätvolle Einzelleistungen vorliegen, zeigt doch die Sprache der Zeit gegenüber den anderen europäischen Nationen oft eine überraschende Eigenart und sogar (wie schon bei Lys ersichtlich) ein Vorgreifen zur letzten Freiheit und Synthese des Rokoko. Darum wird diese Zeit, an der oft pietätlos vorübergegangen wird, von größter Wichtigkeit zur Erkenntnis der Bestandteile und Kräfte, die später den großen Aufschwung hervorrufen. Auch fehlen die führenden Persönlichkeiten nicht ganz. Wie sich in der deutschen Literatur allmählich als greifbare Gestalten der kernige Grimmelshausen, der tiefe Gryphius, der lyrisch schwungvolle Flemming und innige Gerhardt herausschälen, so treten auch den für die Barockformen sich schärfenden Augen einige Meister der bildenden Kunst allmählich plastischer heraus. Als solche nenne ich im Historienbild für Süddeutschland Joachim Sandrart (1606—1688) und Johann Heinrich Schönfeldt (1609—1675), für Norddeutschland Jürgen Ovens (1623—1679) und Michael Willmann (1630—1706). Am Jahrhundertende gibt es eine Fülle schöpferischer Persönlichkeiten nun auch im Fresko, in welchem Hans Georg Asam und Kaspar Waldmann hervorragen. In der folgenden Darstellung sind zunächst die genannten süddeutschen und norddeutschen Historienmaler mit den ihrer Sphäre zugehörigen Meistern behandelt, sodann das Übrige unter die Gattungen Genre, Landschaft, Tierstück, Stilleben und Porträt zusammengefaßt. Den Abschluß bilden die süddeutschen Freskomaler des Übergangs zum 18. Jahrhundert.

Sandrart ist die prägnanteste Persönlichkeit unter den deutschen Malern des 17. Jahrh. Das gilt indessen weniger von seiner Qualität rein als Maler — Schönfeld und Willmann sind bessere Maler gewesen —, als von seinem Gesamtwirken für die Nation. Denn er vermochte den Besten seiner Zeit Genüge zu tun, er war fest in allen Sätteln und hielt mit den Amsterdamer Porträtmalern, Utrechtern und Rubenisten gleichen Schritt wie mit Cortonisten und Poussinisten. Seine energische und gewandte, betriebsame und weltmännische Persönlichkeit war imstande, Deutschland während der schlimmen Zeit des Dreißigjährigen Krieges und späterhin im Ausland würdig zu vertreten. Dazu kommt das Wirken in der Heimat, wo er stets für den großen Stil eintrat, und eine Schülerschar ihn überschwänglich als die neue Sonne der deutschen Kunstwelt, als den edlen Kunstadler feierte. Vor allem aber beruht das Urteil auf seiner schriftstellerischen Leistung, der „Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste", die 1675 in



Nürnberg erschien und neben Übernahmen aus den älteren italienischen und niederländischen Malerbüchern eine Fülle eigener Berichte und Charakteristiken gibt. Sie bewies dem Auslande, daß Deutschland auch in dieser Zeit des wirtschaftlichen Tiefstandes geistig alle Erscheinungen der Kunst Europas übersah und zu vereinigen wußte.



Abb. 202. Bildnis Sandrarts. Nach dem Stich von B. Kilian in der „Teutschen Akademie"

Joachim von Sandrart wurde 1606 in Frankfurt geboren, kam 1623 nach Utrecht in die Lehre zu Honthorst, wo er bis 1627 blieb. Mit Honthorst war er 1627 in England; etwa 1628/29 weilte er in Venedig, danach 6 Jahre in Rom, befreundet mit Cortona. Fast die ganze Zeit wohnte er in Rom bei dem Marchese Giustiniani, für den er antike Marmorskulpturen kaufte. Er vereinigte dessen Sammlung in dem Stichwerk La Galleria Giustiniana (1635?), für das er selbst 35 Rötelzeichnungen fertigte. Aus der Heimatstadt Frankfurt vertrieben ihn bald die Kriegswirren, und so folgte ein für seine künstlerische Entwicklung besonders wichtiger Aufenthalt in Amsterdam 1637—1644. Dann arbeitete er 1645—1660 auf seinem durch Heirat erworbenen Gut Stockau in der Pfalz, das er als trefflicher Ökonom bewirtschaftete und in die Höhe brachte, obwohl es die Franzosen 1647 verwüstet hatten. Seitdem wohnte er bis 1674 in Augsburg und schließlich bis zu seinem Tode 1688 in Nürnberg.

In Utrecht, wo der Zustrom Italiens und der Zusammenhang mit Vlandern besonders fühlbar war, sah Sandrart die bei ihm lange nachwirkenden allegorischen und genrehaften Halbfiguren und lernte das Arbeiten mit Lichteffekten. In seinem Tod des Seneca (Berlin-Dep. und Erfurt 1635) fällt das Vorbild des Honthorst (Utrecht) auf, sowie später noch in der Enthauptung Johannes des Täufers (Bamberg, Kapitelhaus 1651). Die italienischen Jahre sind unmittelbar in seiner Kunst kaum zu merken. Schon in dem Bildnis des Bürgermeisters Maximilian zum Jungen (Frankfurt, Städtisches Museum 1636) hatte Sandrart ein Porträt geschaffen, das mit der Kurve des über den eingestemmten Arm fallenden Umhangs an van Dyck erinnert, wenn es auch durch den großen Kopf, die starre Haltung, den Farbenklang Rot und Schwarz derber und hausbackener wirkt. In Amsterdam reiht er sich dann mit dem großen Schützenstück des Kapitains Bicker (Amsterdam 1638) und einer Reihe von tüchtigen Porträts (einige noch heute in Amsterdam) in die holländische Schule ein. Das Schützenstück offenbart jedoch eine gewisse Sonderart durch die diagonale Gruppierung auf der linken Bildhälfte, wo die Köpfe sich fünffach übereinanderstaffeln und durch den Hintergrund einer klassizistischen Architektur, die in scharfer Verkürzung raumeinwärts flieht und einen Hof bildet. Auch die gegenständliche Behandlung, die in der Mitte aufgestellte Büste der Maria von Medici mit dem Festgedicht von Vondel, entspricht so recht der literarisch klügelnden Art des Deutschen und wird den Holländern besonders imponiert haben.

Noch 12 Jahre später malt Sandrart ein großes Gruppenbild, das Gesandtenmahl, das Ottavio Piccolomini 1649 als Abschluß der Friedensverhandlungen in Nürnberg veranstaltete (Abb. 204). Dieses in Deutschland einzigartige Werk überrascht durch die Betonung der Tiefendimension und die scharfe Zweiteilung der Fläche. Mehr als 30 Personen sitzen an einer Tafel, die, noch begleitet von einer parallel stehenden Tafel, konform der von Fenstern unterbrochenen Seitenwand des Saales schräg in die Tiefe läuft. Aber diese Tafel ist auf die linke Bildhälfte geschoben und der Raum rechts durch eine bildparallele Gruppe von fünf Ratsherren und des Malers selbst verstellt. Sandrarts Vorbild war wohl Tintorettos Hochzeit zu Kanaa (Venedig, S. Maria della Salute). Die ganze große Fläche wird formal etwa in der Mitte horizontal geteilt durch die nebeneinander gereihten Hellflecke der Köpfe. Eine zusammenfassende Zäsur gibt der rote Rock des Hofmarschalls zwischen dem zweiten und letzten Drittel (vgl. den Friedenskongreß Terborchs S. 200). Rechteckige blaue Flecke der Stuhlüberzüge und der blau-gelb gerandete Baldachin gleichen sich mitsamt den Fenstern dem Rahmengerüst an. Das Vortrefflichste an dem Bilde sind wie auf dem Schützenstück eine Reihe von Köpfen, die mit scharf aber sicher in hellen Grund eingesetzten Schatten durchmodelliert sind; geradezu groß aufgefaßt ist der Kopf des Künstlers selbst.

Außer den Porträts ist Sandrarts Hauptwerk der holländischen Jahre ein Zyklus von 12 Monatsbildern, dazu eine Allegorie des „Tags" und der „Nacht", die er für den Kurfürsten Maximilian zum Schmuck des Speisesaales im alten Schleißheimer Schlosse malte (Schleißheim 1642/3). Die Monate sind durch halb genremäßig, halb porträthaft aufgefaßte Dreiviertelfiguren personifiziert, und große Stilleben dienen zur Charakteristik des Kalenders.



Abb. 203. Joachim von Sandrart, Der November. Schleißheim (1643)

Der Koch mit Vogelpastete und Fleisch stellt den Februar dar, ein Händler vor der Tonbank mit Fischen und Seetieren den März, ein Mädchen mit Früchten den September, der Jäger mit Wild den November. Verschiedene künstlerische Zeitströmungen werden sichtbar. Teils sind die Köpfe realistisch aufgefaßt wie der recht derbe Schnitter des August, teils idealisiert wie das blonde Mädchen des Mai mit dem Blumenkranz; rembrandtisch verhuzzelt ist der sich die Hände wärmende Alte des Januars, höfisch elegant der Jüngling mit Mandoline, der den April personifiziert. Ebenso schwanken die Farben zwischen tonigem Helldunkel, Verwendung von Lichteffekten (die Alte des Dezembers) und starker Lokalfarbe, wie sie z. B. das hellblaue Gewand des Maimädchens zeigt. Sandrar arbeitet oft auf komplementäre Wirkungen Grün-Rot und Blau-Gelb hin. Wohl das anmutigste und geschlossenste dieser Bilder ist der abgebildete November (Abb. 203). Mit dicker Pelzmütze, unter der das volle Lockenhaar hervorquillt, auf dem Rücken die Jagdbeute, so schreitet, sich halb rückwärts wendend, der hübsche Jäger durch die Winterlandschaft dem Schlosse zu, das Sandrarts Stockau getreu darstellt. „Der langverschlossene Nord reißt Tür und Riegel aus, bricht los und überbläst der Erde weites Haus. Der Wiesen Haar erstarrt. Der Baum nun stäubt mit Laube, der Vogler wiederkommt mit einem reichen Raube", so kommentiert Sigesmund von Birken das Bild in der gedrungenen, bilderreichen Sprache der Zeit. Formal sei aufmerksam gemacht auf das System spitzwinklig sich überschneidender Diagonalen: Rücken und Kopf des Jägers, Gegenrichtung des Arms und Baumstamms; deutlich sichtbar wird der Winkel, den Hase und Baumstamm, dann die sich überschneidenden Hunde bilden, wobei Hell und Dunkel gegensätzlich nebeneinandergestellt werden. — Zu diesem Zyklus gesellt sich noch das ähnlich aufgefaßte Werk der Fischhändlerin (Braunschweig 1644), das kräftig und sicher heruntergemalt ist, ja in dem Fischstilleben sich zur virtuosen, packenden Naturschilderung erhebt. Ebenso frisch und sicher ist mit energisch geführten Pinselstrichen das sehr charakteristische Gesicht der Frau hingesetzt. Bei solchen Leistungen hat man das Gefühl, man packt den „Maler" Sandrart. Dies konnte er und bewältigte er ohne Anstrengung und Klügelei, hier ist die Malerei unmittelbares Organ seiner Gestaltungskraft geworden, was man von den großen Historien kaum sagen kann. Sollte man wünschen, daß er in diesem Fahrwasser geblieben wäre und sich nur technisch noch weiter vervollkommnet hätte? Sicher ist, daß Sandrart sich höherer Aufgaben bewußt war, daß er die Elemente des holländischen Realismus ausschied und sich dem großen Historienbild als dem menschenwürdigeren Gegenstand zuwandte. Immer bestimmter stellte er den Gehalt, die Idee über die Naturnachahmung und suchte nach festen Formeln und Regeln. Zu stark hatte er durch die frühe Bekanntschaft mit Rubens und van Dyck und dann vor allen Dingen in Italien, an der Seite des barocksten Italieners Pietro da Cortona, den aufs ganz Große gerichteten Geist des Jahrhunderts gespürt und war ihm die maniera greca als das einzig erstrebenswerte Ziel der Malerei aufgegangen.

Sandrarts biblische Bilder, die er, der Protestant, für katholische Kirchen malte, halten sich mit ihrer innigen, gefühlsschwärmerischen Note, der Auffassung der Heiligen mit allen ihren Attributen, ganz im Vorstellungskreise der katholischen Kirche. Seine besten derartigen Werke fallen auch noch in die vierziger Jahre, in denen sein Stil bereits fertig ausgebildet erscheint: die Vermählung der hl. Katharina (Wien 1647 und Weimar, O. Boekmann), der hl. Sebastian in nächtlicher Waldlandschaft, der Abschied der Apostel (beide Landshut, Jesuitenkirche, vor 1648) und Joseph und Joachim (München, Peterskirche 1647). Die übersichtlich im Mittelgrund gruppierten Figuren werden von Landschaft eingerahmt. Trotz der Aufnahme italienischer Elemente scheint das Vlämische immer noch maßgebend zu sein. Die Vermählung der hl. Katharina z. B. geht auf das Bild gleichen Gegenstandes von Otho van Veen (Brüssel) zurück. Noch sind hier die sich schneidenden Diagonalen sichtbar, aber viel un-

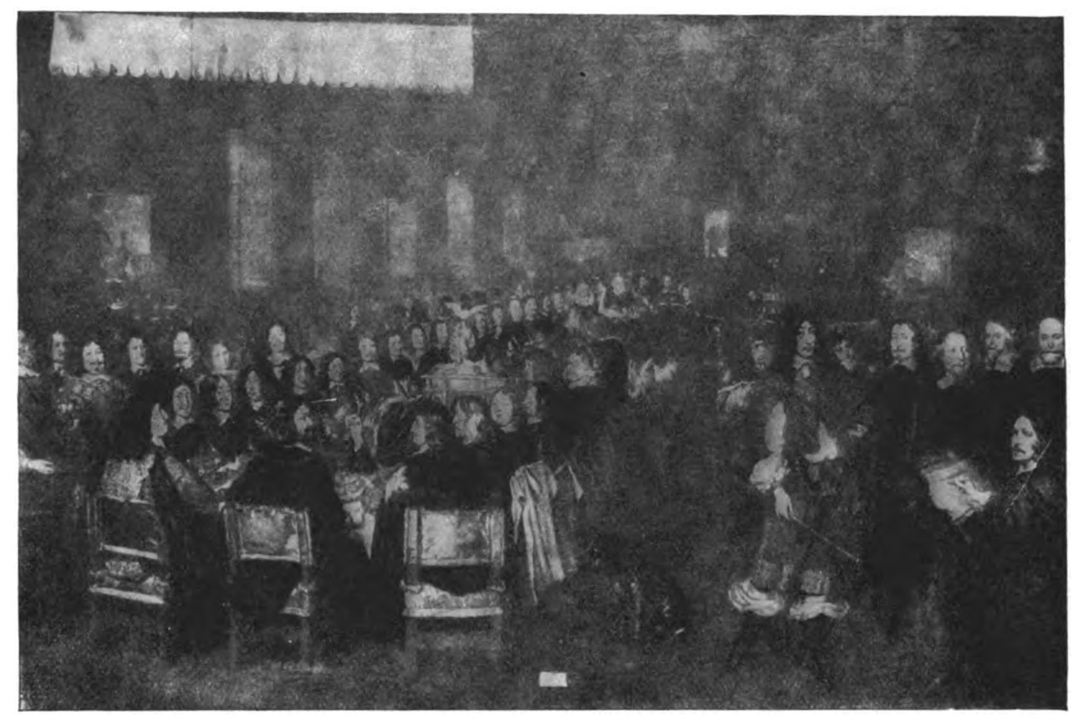


Abb. 204. Joachim von Sandrart, Das Gesandtenmahl Ottavio Piccolominis in Nürnberg 1649. Nürnberg, Rathaus
(In der Ecke rechts unten das Selbstporträt des Meisters.) Phot. Stoedtner

entschiedener und weichlicher werden die Formen gegeben. Die Falten verlaufen in teigig zäher, schwerfälliger Rundung; sodann tritt als gotischer Zug kleinlicher Wechsel in der Bildung der stark ondulierten Haare und dem Gewandgefältel hervor. Sandrart entwickelt sich in diesen religiösen Bildern kaum weiter, es sei denn, daß seine Technik immer virtuoser und oft auch flüchtiger wird. Das Hauptwerk, das diese Anzeichen schon aufweist, sind die sieben Altarbilder für die Benediktiner-Stiftskirche Lambach bei Gmunden (heute noch dort), die er um 1657 für den Abt Placidius nebst zwei weiteren großen Tafeln anfertigte. Von ihnen sind die besterhaltenen das Rosenkranzwunder, das Martyrium des hl. Placidius, und der Triumph des hl. Benedikt. In allen Werken sind Anlehnungen an italienische und vlämische Künstler zu finden; die hl. Familie (Rennes) z. B. hält sich mehr noch an van Dycks Ruhe auf der Flucht (Abb. 48) als an Tizian. Noch in seiner Spätzeit, in der Kreuzabnahme und Mariä Himmelfahrt (Würzburg, Dom 1670), schließt sich der Meister eng an Rubens an. Um diese Zeit entstand auch das mächtige Hochaltarbild für die Schottenkirche in Wien (Pfarrk. von Zwischenbrücken), dessen schwebende Gestalten wiederum italienischen Geist atmen. Es deutet auf den Mangel an Originalität, aber schließlich auch an Originalitätssucht hin, wenn der gefeierte alte Künstler sich offen an fremde große Vorbilder hält. Was die Kreuzesabnahme im Würzburger Dom gegenüber Rubens (Abb. 22) etwa Neues bringt, ist formal die weitere Dunkelfläche, mit der das Hellzentrum umgeben wird, und die weichere Kurve, die der herabsinkende Christus mit der vorne übersinkenden Magdalena bildet. Magdalena selbst ist mit ihrem ausdrucksvollen Gesicht, langem, blonden Lockenhaar und gelbviolettem Gewand die Hauptfigur des Bildes geworden (Abb. 205). Die kleinlichen Falten und die Wellen des Haares sind noch hier deutlich zu merken. Gegenständlich beachtenswert ist die Steigerung des Ausdrucks in der Magdalena, die ihre Wange an den Fuß des Herrn schmiegt. Ein typisches Merkmal der Spätwerke ist das Überhandnehmen der rotbraunen Farbtöne, die in ihrem Ineinanderschummern an die Technik des Rötels erinnern. Umso härter stoßen aus diesem weichlichen Farbgemenge einzelne blaue und rote lokalfarbene Flecke heraus. Auch die Verkleinerung des Figurenmaßstabes im Hinblick auf das Bildganze ist aus dem Willen der Zeit heraus entstanden, das Einzelne in das Ganze einzuschmelzen. Daß Natürlichkeit und Naivität nicht ganz geschwunden sind, beweist der liebevoll ausgeführte Traum Josephs (Augsburg, Barfüßerkirche; ärmere Wiederholung Schleißheim 1673). Joseph liegt unter einem großen Baum, und anstatt der Engel



Abb. 205. Sandrart, Die Kreuzabnahme. Teilstück. Würzburg, Dom (1670)

klettert auf dem Augsburger Bilde eine Fülle von Putten, die von größeren Engeln geleitet werden, die Himmelsleiter auf und ab; eine hübsche Erfindung, die Sandrart auf dem Schleißheimer Bilde nicht wiederholte. Landschaftlichen Reiz hat auch die Erziehung des Bachus (Nürnberg), mit großen, schräg auseinanderstrebenden Bäumen; aber die Figuren sind schlecht gezeichnet und auch wieder wie die Gewandfalten in flauer Rundung mit rötlichen Tönen modelliert. — Besser nimmt sich diese weichliche Art auf seinen Rötelzeichnungen aus, die sowohl im Motiv als auch den rundlichen Konturen und dem Schummern des Farbstiftes von rokokohafter Zärtlichkeit sind (Berlin, Wien, München, Dresden). Das Nachlassen seiner künstlerischen Produktion in den letzten Jahren hängt mit der Arbeit an der Teutschen Akademie zusammen, deren Abfassung mitsamt den zahlreichen Kupfern ihm viel Mühe kostete. Hier tritt nun der ganze Sandrart zutage: redselig, lobrednerisch noch über die Sitte der Zeit hinaus, im Theoretischen wiederholend, was schon Italiener, Franzosen, Niederländer gesagt hatten, aber gut und treffend in den Künstlerviten, die mit besonderer Liebe deutsche Meister behandeln, und wirklich groß in der beispiellosen Toleranz, mit der er einem Cortona gerecht wird wie einem Rembrandt und dem seinem eigenen Ideal so entgegengesetzten Dou. —

Während Sandrart durch seine Utrechter Schulung in die mittelbare Einflußsphäre Caravaggios gerät, stehen andere deutsche Meister um diese Zeit unter dem direkten Einfluß dieses Meisters. So malt der in München und Frankfurt tätige Johann Ulrich Loth (vor 1600—1662), gebildet unter Candid und in Venedig unter Saraceni, große, bildfüllende Figuren in den Schattenfarben Caravaggios. Auf dem ungläubigen Thomas (Augsburg), dessen Christustyp an Baroccio erinnert, stimmt er Grün und Violett zu einem derb hingestrichenen ziegeligen Rot. Seine Altarbilder wie die Himmelsleiter, Jakob und Esau (Augsburg, Dominikanerkirche) und die Anbetung der Könige (München, Frauenkirche) haben die großen, zugestrichenen Farbflecke der Caravaggioschule und die sachlichen, großen, gutgezeichneten Figuren. Eng verwandt seinem Stil ist der in Augsburg tätige Schweizer Johann Christoph Storer (um 1611—1671), der in dem Nachtstück der Geburt Christi (Augsburg, Dominikanerkirche) und Mariä Himmelfahrt (Landshut, Jesuitenkirche, Hochaltar), Werke von guter Haltung geschaffen hat, auch in seinen Zeichnungen Licht- und Schattenmassen breit zusammenzieht und die Figuren italienisch großzügig bildet. — Als jüngerer Zeitgenosse Sandrarts kommt noch Matthäus Merian d. J. (1621—1687) in Betracht, der nach Studienjahren in Italien unter Sacchi und Maratta hauptsächlich in Frankfurt tätig war. Von seinen seltenen Bildern ist die Anbetung der hl. drei Könige (Würzburg, Dom 1654) in einem vorgeschrittenen, schon relativ kleinfigurigen Stil gehalten und verrät besonders deutlich im Marientyp den klassizistisch strengen Einschlag, der ihm in Italien durch Sacchi eingeimpft war. Die Farben sind schwarz geworden, und nur die Rotflecke leuchten noch aus dem Bilde heraus (eine nächtliche Marterung des hl. Laurentius und eine hl. Katharina in Bamberg, Kapitelhaus; eine Artemisia in Dessau, Amalienstift 1655; Porträts in Stockholm und Frankfurt, Senckenberg. Familienstiftg.). Größere Beachtung wie als Maler findet Merian als Kupferstecher. Hier ist er allerdings nur Gehilfe seines bedeutenderen Vaters, Matthäus Merian d. Ä. (1593—1650), der in den großen Kupferstichwerken, dem Itinerarium Italiae und dem Theatrum Europaeum mit seiner geschickten Nadel noch jener alten Weltneugierde (S. 19) sowie einem realistisch topographischen Interesse Ausdruck gibt und Frankfurt zum Mittelpunkt der vervielfältigenden Kunst macht. Hauptschüler des alten Merian ist der Prager Wenzel Hollar (1607—1677), der mit zart und sicher geführter Nadel gegen 3000 Blätter radiert hat.



Johann Heinrich Schönfeld, Radierung (1654).

Neben Sandrart steht der heute fast vergessene Johann Heinrich Schönfeld. Sandrarts kurze Charakteristik, die Angaben des Augsburger Chronisten P. von Stetten, die Notizen im Nagler sind fast das einzige Zeugnis über den Künstler geblieben. Zu Unrecht! Denn Schönfeld gehört nicht zu jenen deutschen Meistern, die nur durch Bildung oder durch kluge Anlehnung an größere Vorbilder Anspruch auf Wertschätzung heischen, wie letzten Endes doch Sandrart, er ist ein wirklicher Künstler, ein schöpferischer und höchst phantasievoller Maler, dessen zierlicher Geist, wie Sandrart sich ausdrückt, „gleichsam mit einem Überfluß wohlaufgeräumter Gedanken seine geschwinde Hand überschüttete." Wenn Sandrart sehr einsichtig und treffend diese Vorzüge bei Schönfeld hervorhob, so wußte er wohl warum. Denn Schönfeld war von Natur ganz anders dazu prädestiniert, den Typus des erfindungsreichen Virtuosen darzustellen, der dem an Formgedanken armen Sandrart selbst als Ideal vorschwebte. Sandrart zählt die Gegenstände von Schönfelds „hurtigem Pinsel" auf: „viele Lebensgroße Geist- und Weltliche, aber fast unzählbare halb Lebensgroße und etwas drunter seriose Historien, Poetische Fabeln, Alludien und Pastorellen" und rühmt weiter ihren gegenständlichen Reichtum, „alle mit schönen Bildern (Menschen), seltsamen Thiern, alten Ruinen, zierlichen Landschaften und festen Seeporten erfüllet."



Abb. 206. Bildnis des Johann Heinrich Schönfeld
Nach dem Stich von Barth. Kilian (Ausschnitt)

Johann Heinrich Schönfeld wurde nach Sandrart 1609 in Biberach geboren, wo sein Vater — aus ehemals adeligem Geschlecht — Bürgermeister war. Er bildete sich in süddeutschen Städten aus und ging für mehrere Jahre nach Italien, wo er fleißig nach Antiken gezeichnet und Gemälde frei kopiert haben soll. Er war dann in Süddeutschland und Österreich, hauptsächlich aber in Augsburg tätig, wo er 1675 starb.

Das niederländische Element ist bei Schönfeld stark zurückgedrängt. Zwar sind seine Pastoralen und Jagdstücke von den Holländern gegenständlich beeinflußt, aber die Durchdringung mit italienischem oder auch deutschem Geiste hat ihnen einen freien Schwung verliehen und etwas Andersartiges und Selbständiges daraus geschaffen. Auch mit der vlämischen Feinmalerei zeigt ihn die auf einen lichtgrauen Ton gestimmte Bildergalerie vertraut (Dresden, daselbst noch eine ähnliche Darstellung nach Sch., wahrscheinlich von Onghers). Der echte Schönfeld lebt aber ganz in der heroisch-klassischen Sphäre, die in Rom durch Cortona und Poussin Gestalt gewann. Auf seinen Historienbildern wie den Schlachten am Granicus und bei Issus (früher beim österreichischen Kaiser), auch auf biblischen Vorwürfen wie Gideon läßt sein Heer aus dem Jordan trinken und zwei Fassungen der Begegnung Jakobs und Esaus (sämtlich Wien; Abb. 207) erscheinen römisch gekleidete Kriegergestalten zu Fuß und zu Pferde auf weitem Plan. Von einem Cortona nun unterscheiden sich diese Gestalten sehr stark durch den kleineren Maßstab im Verhältnis zum Bildganzen, die auffallend schlanke Proportionierung und die elastische Bewegung. Da zeigen sich die schmalen, muskulösen Gestalten in schwierigen, nicht immer ganz geglückten Stellungen und Verkürzungen, und die dünnen Beine unter dem wehenden Chiton schnellen vom Boden. Auf den Schlachtenbildern geben die in einem feinen Halbton gehaltenen Architekturen, römische Ruinen, die Akzente über dem Gewimmel der Ebene, und auch den Baugliedern teilt sich der Wille zum Schlanken, Hochstrebenden mit. Bei dem ehrenvollen Auftrag, die Decke des goldnen Saales, des Vorzimmers der Kurfürstin in der Münchener Residenz, auszumalen, hat Schönfeld, angemessen der Bedeutung des Raumes, das Thema der Fürstenaudienz in mehreren Fassungen geistvoll abgehandelt und in dem großen Mittelbild eine Reiterschar wirkungsvoll dargestellt.

Auch die religiösen Bilder sind relativ kleinfigurig. Auf der Predigt vom Schiff und der Bergpredigt (beide



Abb. 207. Johann Heinrich Schönfeld, Die Versöhnung Jakobs mit Esau. Wien

Augsburg, Ev. Hl. Kreuz, Abb. 208) sind die Menschen, die etwa ein Drittel der Bildhöhe haben, in die Landschaft eingebettet. Auf dem Seebild stehen sie steif aufgereiht, auf der Bergpredigt sind sie harmonischer in das Ganze eingeordnet. Aber auch hier ist an einer freien symmetrischen Entsprechung festgehalten und, was besonders typisch für Schönfeld ist, in die linke Ecke eine antike Figur gebracht, die in der vielzitierten Haltung ein Bein auf einen sarkophagartigen Stein stützt. In einer gewaltigen Kraftanspannung schafft Schönfeld die Kreuztragung und Kreuzabnahme (Augsburg, Ev. Hl. Kreuz) und das Jüngste Gericht (Augsburg, Barfüßerkirche), über vier Meter hohe Hochformate, die wohl das Großartigste sind, was Deutschland auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst im 17. Jahrh. hervorgebracht hat. Und doch erweisen sich hier klar die Grenzen des Meisters. Denn in dem Bemühen, die Figuren mächtig zu formen und dabei räumliche Distanzierung zu geben, erhält z. B. auf der Kreuzabnahme, die übrigens keine Spur des beliebten Rubensbildes trägt, der römische Krieger, der die rechte untere Hälfte des Bildes fast ausfüllt, eine monströse Bildung, und sein Fuß kommt wie auf einer allzu nahen photographischen Aufnahme riesenhaft nach vorn. Auch darin äußert Schönfeld die Härte des 17. Jahrh., wie er in Gegenrichtung aus dem Oberkörper des Kriegers die Schultern der Magdalena herauswachsen läßt. Aber die auf der andern Bildseite ihm gegenüberstehende Maria, die, Oberkörper und Kopf zurückneigend, die Hände ringt, ist wahrhaft groß und hält den Vergleich mit einer Figur Carraccis (z. B. Mittelfigur auf der Almosenspende, Dresden) aus. In den ockrigen Farben ist sie ausnehmend warm und satt gehalten. Die Tafel des Jüngsten Gerichts ist fast schwarz geworden, und auch hier hat der Meister die Füllung der großen Fläche kaum bewältigt. Der Martertod des hl. Borromäus und Laurentius (Augsburg, Annakirche), Christus begegnet Maria und der hl. Leonhard bei den Gefangenen (beide Würzburg, Dom) sind Durchschnittswerke, wie sie deren Schönfeld viele geschaffen hat und wie sie noch heute in Kirchen zu Bamberg, Eichstädt, Ingolstadt, Nördlingen, Landshut, München, Innsbruck, Brixen, Salzburg zu finden sind. Unter ihnen wurde Adam und Eva (Nördlingen) im 18. Jahrh. besonders gerühmt.

Das formale Merkmal, an dem die Bilder Schönfelds außer der weiträumigen Anlage und schlanken Proportionierung der Gestalten zu erkennen sind, ist die Farbe. Der Grundton ist ein Rostbraun, dem violette Töne beigemischt sind; daraus holt der Meister hellere Farbflecke nicht fest konturiert, sondern spritzig und reflexartig heraus. Die Lokalfarben kommen indessen voll zu ihrem Recht, und es sind vor allem leuchtendes Rot und Blau, die in den Gewändern abwechseln. Gern arbeitet Schönfeld mit Silhouettwirkungen und läßt eine rötlich dunkle

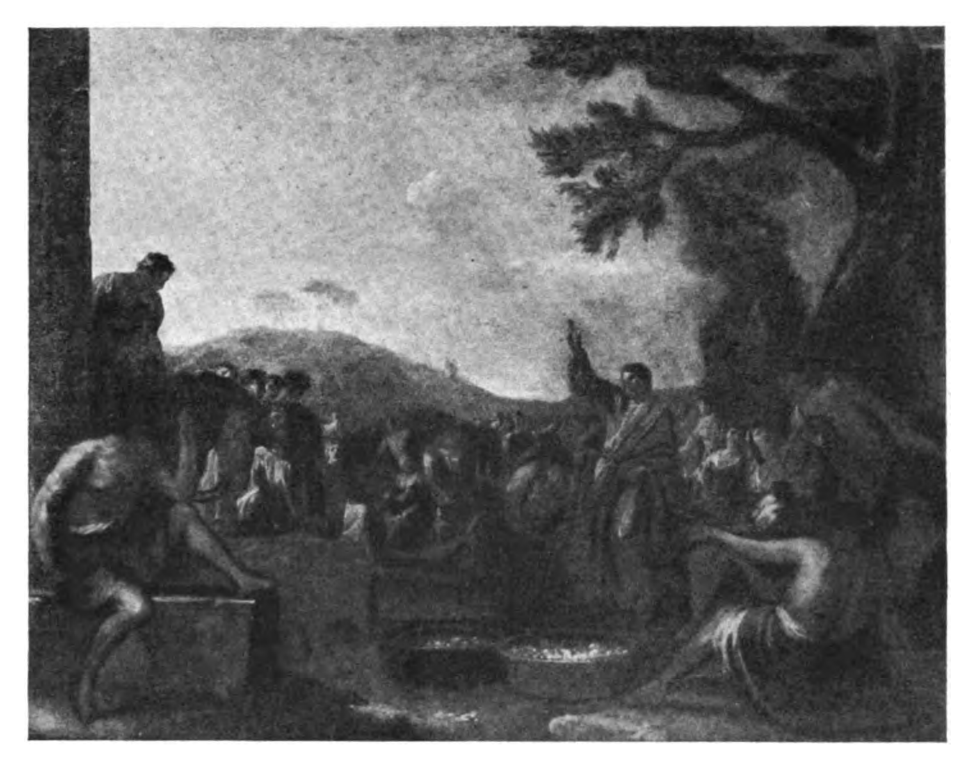


Abb. 208. Johann Heinrich Schönfeld, Die Bergpredigt. Augsburg, Ev. Hl. Kreuzkirche

Schattenfigur gegen das helle Gelb des Abendhimmels stehen, so z. B. die Randfigur auf der Bergpredigt (Abb. 208 links) und die Gruppe der Berittenen auf der Decke des goldenen Saales in München. Stets korrespondieren solche Helldunkelflecke mit der Gegenseite in ähnlicher oder noch öfter in kontrastierender Entsprechung. Die Anordnung der Figuren ist gleichermaßen noch stark auf Symmetrie angelegt. Nicht immer ist sie so klassizistisch streng wie auf dem Dianaopfer (Augsburg), wo die Frauen in roten, blauen, gelben Gewändern sich vor der Architektur gegenüberstehen, aber Eckfiguren bilden doch gewöhnlich symmetrische Pfeiler im Vordergrunde, von denen aus der Raum annähernd im Grundriß eines Dreiecks in die Tiefe abgesteckt wird. So ist es auf der Kreuzabnahme (vgl. Taf. XV, wo die Gestalt die Spitze des Dreiecks bildet), so auf dem Hirtenfest (Dresden), wo die Figur des Hirten mit zwei rechtwinklig zueinandergestellten Schafen und die Figur des Jägers mit zwei rechtwinklig zueinandergestellten Hunden die schwerwiegendsten Stützpunkte abgeben, von denen man raumeinwärts zur Mittelfigur der tanzenden Nymphe geleitet werden soll. Hier ist allerdings das Dreieck durch ovale Anordnung erweitert und geschlossen. Oft wird in starkem Abwechslungswillen einer hell aus dem Dunkel gemalten Figur eine dunkel gegen Hell stehende übergestaffelt (Abb. 208, vgl. S. 276, Abb. 209). Die Malweise Schönfelds ist virtuos wie bei keinem andern deutschen Künstler. Ohne daß er die Farben besonders pastos aufsetzt, ist doch die flotte Führung des Pinsels sichtbar, die in jenem eigentümlichen rostigvioletten Sfumato die Lichter und Lokalfarben einsetzt.

Die schlecht erhaltenen und längst nicht gesammelten Ölbilder Schönfelds werden ergänzt durch seine Radierungen und Stiche, die nach seinen Werken angefertigt wurden. Schönfeld radierte zwei Folgen von je 10 kleinen Blättchen mit Apostelköpfen und ähnlichem. Dann gibt



Abb. 209. Isaak Fisches, Paulus auf Malta. Teilstück

es noch etwa 10 größere Radierungen biblischen und bukolischen Inhalts von ihm, zu denen die abgebildete Vanitas von 1654 (Tafel XV) gehört. Hier offenbart sich die außerordentlich leichte, flüssige Führung der Nadel. Nichts erinnert an das feine, verworrene Geschummer Rembrandts. Langausgezogene Linien zeichnen die dürren, für Schönfeld charakteristischen Bäume; leichte Parallelschraffierung bildet den Schatten, und wenn Schönfeld eine Linie nicht allzu streng erscheinen lassen will, so legt er eine Schlängellinie darüber (Relief am Sarkophag), die sich um den geraden Strich ringelt wie eine Spirale. Ebenso auffallend wie diese lichte, leichte Technik ist der Stoff. Diese Erfindung mit der Greisenfigur, den antiken Trümmern, der Cestiuspyramide, den Gebeinen am Boden läßt klar die geistige Verwandtschaft mit einem weitaus späteren Großen erkennen, mit Tiepolo und seinen Capricci und Scherzi di fantasia. In dem sinnenden Mann ist allerdings wie auf anderen Radierungen bärtiger Männer auch Rembrandt zu spüren, dessen Greisenköpfe ja ebenfalls noch bei Tiepolo nachwirken. Die Stiche G. Ehingers, unter ihnen die Hexe von Endor, Diogenes Menschen suchend, Schäferstücke und dergleichen, M. Haffners, M. Küsells und vor allem die G. A. Wolfgangs, der unter Werken religiösen und bukolischen Inhalts die Varie capricci, Augsburg 1661, gestochen hat, vervollständigen das Bild Schönfelds. Unter den Capricci, deren Hochformat dem Sinn des Meisters für das Schlanke, Hochstrebende entsprach, gibt es besonders schöne Blätter von Jägern unter Bäumen, von Schäfern neben antiken Sarkophagen. Immer sind die Figuren frei und groß in die Mitte gesetzt. Felswand, Architektur oder Bäume dunkeln eine Hälfte der Fläche ab, gewöhnlich schräg in die Tiefe sich entwickelnd, während auf der anderen Seite sich die bergige Landschaft öffnet. Stets sind die Gestalten schlank und edel, bisweilen in weite Gewänder gehüllt; besonders geben die dünnen, kaum belaubten Bäumchen, die in den weiten Luftraum hineinragen, ein Gefühl von Weiträumigkeit, die der Ausdruck eines zu dieser Zeit einzigartigen freien Weltgefühls ist. In der entsagungsvollen, weltschmerzlichen Stimmung zahlt der Meister, dessen breiter eckiger Kopf mit den durchgearbeiteten Zügen das eigentümlich Angespannte und Derbe der deutschen Köpfe des 17. Jahrh. zeigt (Abb. 206), dem Pessimismus dieser Zeit im Norden seinen Zoll. Aber stärker ist in ihm die Kraft zum Freien und Heiteren. Schon angesichts seines Werkes, wie es jetzt vorliegt, drängt sich die Überzeugung auf, daß Schönfeld der bedeutendste deutsche Meister des mittleren 17. Jahrh. und ein Wegbereiter des deutschen Rokoko gewesen ist.

Um Schönfeld sammelt sich ein großer Kreis von Schülern und Anhängern, und es hat den Anschein, als ob Augsburg, das zur Fuggerzeit und am Beginn des Jahrhunderts durch Elias Holl eine führende Stellung in der Kunst besaß, durch den Schönfeldkreis und die ausgebreitete Tätig-

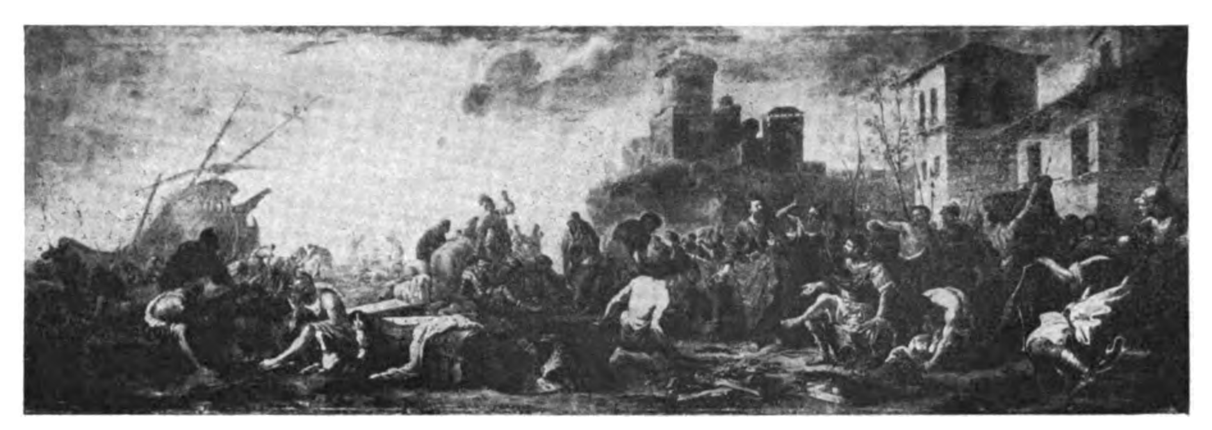


Abb. 210. Isaak Fisches, Paulus auf Malta. Augsburg, Ev. St. Ulrich

keit vieler trefflicher Stecher trotz des wirtschaftlichen Niederganges im 17. Jahrh. eine wichtige, vielleicht die wichtigste Keimzelle der deutschen Rokokomalerei geworden ist.

Als Freund und Mitarbeiter half Georg Melchior Schmittner (auch Schmiedtner, † 1705) dem Schönfeld bei seinen Altären. Selbst ist er nur auf religiösem Gebiete tätig gewesen. Hauptschüler Schönfelds sind ferner Johann Heiß (1640—1704) aus Memmingen und Isaak Fisches (1638—1708) aus Augsburg. Die bestimmende farbige Note auf den Werken dieser und ähnlicher Meister, wie sie sich noch heute zahlreich in Augsburger Kirchen befinden, kehrt ständig wieder: es ist ein rauchiges, stark rötliches Braun, das heute sehr nachgedunkelt ist; und aus diesem rotbraunen Gemenge platzen die hellen Flecke des Fleisches sowie rote, blaue und grüne Lokalfarben heraus. Wo Schönfeld stärker wirkt, spielt das Violett eine Rolle. Dieser Art sind die Werke des Fisches in der Barfüßerkirche, zwei Auferstehungen, Christus im Richthaus, Christus am Ölberg, eine Kreuzigung und Auferstehung. Kühler und fester in der Farbengebung sind die Werke des Johann Heiß, die in St. Moritz, der Barfüßerkirche und der Annakirche zu Augsburg zu finden sind. Hervorgehoben seien von Heiß das Abendmahl in St. Ulrich (Hochaltar) und die Taufe Christi in der Ev. Hl. Kreuzkirche 1674, welches letztere Bild auch Sandrart rühmt. Im Gegensatz zu Schönfeld sind seine Körper gedrungen — der Christus auf der Taufe scheint bucklig zu sein —, die Gesichter sind glatt gemalt, realistische Landschaftselemente sind zwischen die Figuren verteilt. An der gotischen Sitte des Spruchbandes hält Heiß des öfteren fest. Bisweilen erfreut die Auffassung des Stoffes, so auf der Verkündigung (Barfüßerkirche), wo Maria zu einem anmutigen Bürgermädchen geworden ist, die versonnen am blumengeschmückten Nähtischchen steht. Von den profanen Gegenständen vergröbert der Aktsaal (Braunschweig) die Proportionen und Stellungen Schönfelds. Das Historienbild Allucius mit seiner Braut vor Scipio hat zwar die Weiträumigkeit und Figurenanordnung, aber die Menschen stehen steifer vor der geradlinigen Architektur der kannelierten Pilaster. Schüler von Heiß war Johann Georg Knappich († 1704), der für Augsburger und bayerische Klosterkirchen malte. Bei Jonas Umbach (um 1624—1693), der die Vielseitigkeit Schönfelds in den Stoffen hat, wirkt wie bei dem älteren Anton Mozart die Manieristentradition stärker nach.

Als besonders aufschlußreiche Leistung dieser Meister ist von Isaak Fisches der Paulus auf Malta (Abb. 209/10) zu nennen. Schon das Gegenständliche fesselt. Wie die Schiffbrüchigen in kleinen Gruppen sich am Strande ums Feuer gelagert haben, wie die nassen Kleider an schnell aufgerichteten Stangen trocknen, wie Paulus im Schatten der Gebäude den staunenden Römern sein Schlangenwunder zeigt, während das gestrandete Schiff mit einem Bauch, wie ihn nur der Barock gestalten konnte, in den klargewordenen friedlichen Abendhimmel aufragt, das ist mit echter Freude an dem robinsonhaften Stoff, der den Deutschen besonders nahelag, an der von Claude herkommenden Hafenromantik poetisch und phantasievoll gestaltet. Wichtiger noch und ebenso als echt deutsch in Anspruch zu nehmen ist die Gruppierung der Körper in die Tiefendimension. Nicht in einem einheitlichen Zuge, sondern in stetem Vor- und Zurücktreten verteilen sich die Figuren, fünf- und mehrfach geschichtet, in die Tiefe. Im Vordergrunde als muskulöse Gestalten durchgebildet, verlieren sie sich in der Ferne als schemenhafte Silhouetten. Durch diese Verteilung im Raume wird jede Raumdistanz abgesteckt und von der dritten Dimension recht eigentlich Besitz ergriffen. Dabei ist die sehr breite Tafel, die man als Erzählung von einem Ende zum anderen ablesen muß, doch durch die Bildform, die hellere und dunklere Bildhälfte, zu einer Einheit zusammengefaßt. In der dunkleren Bodenpartie läßt Fisches wie Schönfeld Rotbraun und Blau abwechseln; Petrus



Abb. 211. Johann Spillenberger, Petri Pfingstpredigt. Augsburg, Ev. Hl. Kreuzkirche

ist grün gekleidet mit rotem Mantel. Echt Schönfeld ist weiter das Absetzen der Silhouette des Schiffskörpers gegen den Himmel, der von Zitronengelb über helle Himbeerfarbe in Blau übergeht, und das Übereinanderstaffeln einer hellen und dunklen Figur, die formal gegensätzliche Zentren der Helldunkelkomposition bilden. Etwa 80 Jahre früher hatte auch Elsheimer den Stoff gestaltet (London). Damals war es eine düstere nächtliche Sturmlandschaft, und die naturhaft patriarchalische Welt der Frauen und Kinder bildete die Staffage, die sich dicht über der unteren Bildkante aufreihte. Der heroische römische Kriegergeist, die souveräne Durchformung des Raumes in dem späteren Bild zeigt den Schritt, den auch die deutsche Kunst inzwischen gemacht hat. Ist die Pinselführung des Fisches nicht so elastisch wie bei Schönfeld, so sind die Figuren doch gut gezeichnet, die Stellungen abwechslungsreich und verhältnismäßig originell. Von demselben Meister erregt noch ein seelisch vertieftes Porträt des Ph. Rugendas (Augsburg, Max. Mus.) Aufmerksamkeit.

Mit Fisches zusammen gearbeitet hat Frans Friedrich Franck (1627—1687), Sohn des unten zu erwähnenden Radierers. Er hat als Gegenstück zu dem Paulus des Fisches eine in Anbetracht des schwierigen Formates trefflich gelungene Steinigung des Stephanus (Augsburg, Ev. St. Ulrich) und andere schwächere, trübfarbene Bilder gemalt (Augsburg, Ev. St. Ulrich und Annakirche). Franck hat auch Porträts (Nürnberg, Wien) und große dunkle Stilleben in einer außergewöhnlich freien, schwungvollen Art geschaffen. Mit einer prächtigen Palette von Rot, Schwarz, Violett breitet er auf einem Tische ein Durcheinander von Musikinstrumenten aus und läßt darüber eine Portiere herabhängen (Augsburg-Sml. Röhrer, Gotha).

Mehrere Jahre in Augsburg tätig, später Hofmaler in Wien war der Ungar Johann Spillenberger, nach Sandrart Spielberger (1628—1679). Anfangs miniaturhafte „Ovidisch-Poetische Historien von sinnreichen und angenehmen Inventionen“ arbeitend, entwickelte er sich zum großfigurigen Historienmaler und großzügigen Dekorateur. Durch die auffallende Hellfarbigkeit vieler seiner Werke und die Verwendung großer, elliptisch geschwungener Architekturglieder verrät Spillenberger die Wahlverwandtschaft mit der italienischen, vorzüglich der venetianischen Kunst. Auch Sandrart rühmt an der trefflichen Pfingstpredigt Petri (Abb. 211), daß auf der hochformatigen Tafel die Architekturglieder Raum für die großen Figuren schaffen. Durch die echt venetianische Auflichtung des Graugelb zwischen den Rot- und Blautönen erhält auch dieses Bild seine vorgeschrittene Note. Eine elliptische Säulenarchitektur im Hintergrunde begleitet auf der Diana und Kallisto (Prag-Nostitz) die Anordnung der blühenden Frauenleiber im Vordergrunde, die sich im einzelnen allerdings noch scharf überschneiden. Sandrart erwähnt neben Altären in Regensburg (St. Emmeran) und Wien (Stephansdom) die Ausschmückung des Schlosses Stockau mit ovidischen Geschichten. Andere religiöse Bilder befinden sich in Wien (Augustiner- und Dominikanerkirche) und Passau (ehem. Jesuitenkirche St. Michael).

Näher an Schönfeld und den späteren Sandrart rückt der in Bern geborene und gestorbene Joseph Werner (1637—1710), der bei M. Merian lernte, in Italien (1654) und am Hofe Ludwigs XVI. tätig war, 1667—82 in Augsburg, dann in Bern und von 1696—1707 als erster Akademiedirektor in Berlin wirkte. Umgekehrt wie Spillenberger entwickelt er sich mehr und mehr zum Miniaturmaler, als welcher er große Geschicklichkeit mit sorgfältiger Naturbeobachtung verbindet (München-Residenz, Berlin). Der Einschlag des französisch-klassizistischen Geistes,

der bei Sandrart und Schönfeld wohl vorhanden, aber weniger faßbar ist, wird bei ihm ganz deutlich. Das als Triclinium aufgefaßte Abendmahl (Augsburg, Ev. Hl. Kreuz) ist von dem Bilde Poussins in Bridgewater House (1647) inspiriert. Stufen und die Hufeisenform der Lager, an der die Liegenden links in kühner, nicht ganz bewältigter Verkürzung gegeben sind, schaffen Raum. Die ganze obere Hälfte des Bildes ist mit einem glatt heruntergestrichenen Dunkelton angefüllt, die Gesichter dagegen sind pastoser angelegt und mit Farbe durchgezeichnet. Die Gewänder der Jünger leuchten in den Lokalfarben Rosa, Blau, Rot, Grün, Grauviolett. Das auffallendste an dem Bilde ist der Judas zur Rechten mit einem brennend roten Haarschopf, dessen kleinlich gekräuselte Locken (vgl. Sandrart) wie Flämmchen leuchten, drastisches Sinnbild einer vor Neid und Haß brennenden Seele. Die hufeisenförmige Anordnung der Körper und die Stufen legen die Vermutung nahe, daß auch der Christus im Tempel (Augsburg, Barfüßerkirche), der mit dem krassen Gegensatz von Knallblau und Rot zu wirken sucht, von Werner stammt. Eine trockene Allegorie auf die Gewinnsucht befindet sich in München, andere Werke in Bern und Wien. In den Handzeichnungen Werners (Berlin, Abb. 212) tritt indessen der Einfluß des französischen Klassizismus kaum hervor. Eine aus echt deutscher Phantasie geborene Gestaltenfülle, vorgetragen in wirkungsvoller Verteilung von Hell und Dunkel, sichert den Blättern eine starke Wirkung; sie versprechen indessen mehr, als sie in ihrer akademisch pedantischen Strichelung und den schwerfällig aufgesetzten Weißstellen den tiefer eindringenden Augen halten können.



Abb. 212. Joseph Werner, Allegorie. Handzeichnung, Berlin

Der Augsburger Johann Ulrich Mayr (1640—1709), der bisweilen Seite an Seite mit den Schönfeldschülern für Augsburger Kirchen tätig war (Apostelbilder in der Annakirche und St. Jakob), genoß seiner Zeit einen großen Ruf als Porträtmaler. Ausgebildet in Holland unter Rembrandteinfluß (wie die frühe Radierung eines Selbstbildnisses zeigt), entfaltete er nach Reisen in England und Italien eine ausgebreitete Tätigkeit an Höfen und je nach Gelegenheit in großen Städten Deutschlands. Sein Selbstbildnis (Augsburg, Max. Mus. 1669; ein anderes Nürnberg), das in dunklen blauen und violetten Tönen gehalten ist, die sich auch im Gesicht fortsetzen, mischt holländische Auffassung mit van Dyckscher Draperie. Ist die an Dou erinnernde steinerne Fensterumrahmung auch angestückt, so läßt doch eine Notiz Sandrarts, der zufolge Mayr ein Fenster mit allerlei daranhängenden Utensilien täuschend naturgetreu gemalt hätte, darauf schließen, daß der Meister sich mit diesem wichtigen Mittel der holländischen Malerei (S. 196ff). auseinandergesetzt hat. Die meisten der Bildnisse Mayrs sind nur im Stich erhalten. Mayr hat eine sorgliche aber schlaffe Art, die sowohl die Auffassung des Gegenstandes als auch die Pinselführung bestimmt. Auf dem besonders gerühmten Ganzfigurenbildnis des Herzogs Maximilian Philipp von Bayern (früher König von Sachsen) hängt das prächtige, mit Schleifen und Bändern übermäßig verzierte Gewand um den gespreiztbeinig ohne natürliche Vornehmheit dastehenden Körper wie um einen Kleiderständer. Porträtartig sind auch die Halbaktfiguren in der Art Strozzis und Fettis, das Selbstbildnis als David (Augsburg) und der Scharfrichter (Augsburg, Max. Mus. 1654) gehalten, ohne Elan in der Gesamtauffassung, kraftlos in der Modellierung durch die schlaff und glatt in die Länge gezogenen schattierenden Pinselstriche. Auf der von Sandrart hervorgehobenen Auferstehung aus dem Grabe (Augsburg, Ev. Hl. Kreuz) stehen denn auch die Kriegsknechte schläfrig und steif da und scheinen von dem unerhörten Vorgang nicht das geringste zu merken. Wie üblich mischt der Meister die Lokalfarben mit der Dunkelmalerei, und besonders wirksam löst sich hier das Rosa des Christuskörpers vom dämmerigen Hintergrunde.

Diese Persönlichkeiten, denen noch der Porträtist Johann Christoph Beyschlag (1645—1712) und der Historienmaler Philipp Ernst Thoman (1657—1726) zugezählt seien, geben einen Begriff von dem reichen Kunstleben Augsburgs im 17. Jahrh. Und doch sind die Werke noch mancher Meister verschollen, so des von Sand-

rart hochgerühmten Historienmalers Johann Sigmund Müller (geb. zwischen 1621 und 28, da 17jährig bei Sandrart in Amsterdam), der Altäre für Augsburg und Lambach gemalt haben soll. Neben der Malerei ist indessen nicht die Tätigkeit vieler vorzüglicher Kupferstecher zu vergessen. Johann Ulrich Franck (1603—1680), Vater des erwähnten Franz Friedrich, schafft mit einer Folge von kraftvollen und durchaus originellen Radierungen, die Kampf- und Greuelszenen darstellen, ein graphisches Seitenstück zu dem Simplicissimus des Grimmelshausen. Seine Figuren sind größer als die seines französischen Vorgängers Callot, sein Strich ist robuster. Der bedeutendste Stecher ist der vielbeschäftigte Lukas Kilian (1579—1637), der Porträts (Abb. 206), die er mit kleinen allegorischen Szenen verbrämt, und Werke italienischer Künstler sowie der Manieristen sticht. Er ist das Haupt der weitverzweigten Familie, von der noch Wolfgang Kilian (1581—1662) und der in Paris unter Poilly zum geschickten Porträtstecher gewordene Bartholomäus Kilian (1630—1696) zu erwähnen sind. Eine reiche Tätigkeit entfaltet auch die Familie Küsel, unter ihnen Melchior Küsel (1622—1683) und Matthäus Küsel (1621—1682). — In der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. bereitet sich in Augsburg die Gründung der „Akademie" vor, als deren erste Leiter der Historienmaler Johann Rieger († 1730) und der Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas (1666—1742; S. 287) berufen wurden.

Auch in Prag, wo die Manieristenschule Sprangers eine hohe Kunstblüte erzeugt hatte und seit 1600 der betriebsame Antwerpener Kupferstecher Egidius Sadeler (um 1570—1629) Schule machte, zieht mit dem Tschechen Carl Screta (1610—1674) der Geist des italienischen Barock ein.

Screta, eigentlich Ritter Sotnowski von Zaworsitz, bildete sich in Venedig, Florenz, Bologna und malte, seit 1638 in Prag, Altäre für die Kirchen Böhmens, die noch heute dort zahlreich zu finden sind. Screta hat sich die virtuose italienische Art des Heruntermalens zu eigen gemacht. Man sieht auf den Halbfiguren von Aposteln (Würzburg, Dresden-Depot) einen breiten flammenden Pinselstrich. Die Runzeln der ausdrucksvollen schmalen Gesichter, Haare, Falten und Schmuck der Gewänder dreht der Meister behend aus dem Pinsel, ohne sich an Flüchtigkeit und Unfertigkeit zu stoßen. Alles in allem beweist er eine freie, talentvolle Art, und besonders seine trotz breiter Pinselführung dünn aufgetragenen Farben, die in den schattenden Teilen oft ins Weinrot spielen (Matthäus, Würzburg), können eine schöne Leuchtkraft entwickeln. Von seinen Porträts sind die vorzüglichsten das hellfarbene Brustbild des Vitanovsky (Reichenau, Graf von Kolowrat) und der Maltheser Bernhard de Witte (Dresden 1651), der in der vornehmen Haltung und den leuchtenden Dunkeltönen als Vorbild Tintoretto erkennen läßt.

In Wien wirkt, mit Sandrart in Wettbewerb tretend, der in Konstanz gebürtige Tobias Pock (tätig cr. 1640—1675).

Pock malte nicht nur große Altäre wie die Steinigung des Stephanus (Stephansdom, andere in der Schotten-, St. Michael-, Augustiner-, Dominikanerkirche), sondern auch kleine Bildchen mit viel Landschaft. Zu einer Serie staffierter Landschaften gehört die Ruhe auf der Flucht (Abb. 213), die auf Rottenhammer (Abb. 197) und Elsheimer zurückgreift und in dem harten Farbenglanz von Ultramarin und violettem Rot strahlt (die fünf anderen Bilder dieser Serie in Schloß Moritzburg bei Dresden). Das abgebildete Werk kann als ein Schulbeispiel barocker Flächenordnung gelten. Der ovale Zusammenschluß des Ganzen, die wellig-diagonale Teilung der Fläche in Hell- und Dunkeldreieck geben die Grundstruktur, innerhalb deren der leuchtende Farbkomplex der sitzenden Maria und der Schattenkomplex des seinen Esel tränkenden Joseph symmetrisch aufeinander abgestimmte Gegensätze bilden. Harmonisch sind die Konturen der Frauengestalt und ihres Gewandes mit den Diagonalen des Hügels zusammengezogen worden. Der noch unfreie rechnerische Zug innerhalb der schön durchgeführten Gesamtordnung wiederholt sich im kleinen in dem tüftelig-geometrischen Nebeneinandersetzen kleiner Pinselstriche (Baumschlag).

In Wien blüht dann durch die Schüler des zum Venetianer gewordenen Carl Loth (1632—1698) um die Jahrhundertwende eine Malerei auf, die sich ganz im Geist der italienischen Barockkunst bewegt.

Carl Loth, gen. Carlotto, lebte seit 1660 in Venedig und schmückte die Kirchen dieser Stadt mit Altären im Stil etwa des Liberi. Er handhabt mit Sicherheit die freie schwungvolle italienische Manier, nur daß er noch in der Art Caravaggios muskulöse Arme und Schulterblätter klobiger Figuren mit Brauntönen mächtig modelliert. Aber auch der deutsch-italienische Elsheimer scheint hier nicht vergessen zu sein. Es ist wohl keine Täuschung, daß die Figur des barmherzigen Samariters (Wien) von dem gleichthematigen Bilde Elsheimers (Paris) und der Tod des Orion (Amsterdam) von den Eckfiguren des Elsheimerschen barmherzigen Samariters (Leipzig) beein-





Abb. 213. Tobias Pock, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Dresden

flußt sind. Das besonders gute Bild Loths, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (Wien), zeigt im übrigen mit seinen groß konzipierten Figuren die von Elsheimer so verschiedene künstlerische Einstellung.

Von den Schülern Loths bleibt Daniel Saiter (1649—1705) in Italien und arbeitet in Turin und Rom (Turin, Pal. Reale, Rom-S. Maria in Vallicella u. S. M. del Popolo). Johann Franz Michael Rottmayr (1660—1730), dessen farbenprächtige und schwungvolle Arbeiten in Wien, Graz, Breslau zu finden sind, und Peter Strudel von Strudendorff (1660—1719) tragen den Stil der venetianischen Kunst nach Wien, wo Strudel 1692 eine private Akademie gründet. Wenn Strudel ein tiefes Blau gegen den zart rötlich schimmernden nackten Körper einer Nymphe setzt (Dresden), glaubt man einen Italiener von der Art des Lucas Giordano zu sehen. Eigener sind seine hübschen Puttenbilder (Wien, Barockmuseum). Die helle Farbigkeit, der freie Kurvenstil dieser Schule gehört schon dem lebenbejahenden Geist des Rokoko an.

Die norddeutschen Künstler des 17. Jahrh. unterscheiden sich kaum grundsätzlich von den süddeutschen. Ovens hat in seiner Entwicklung vom holländischen Porträt zur gefühlsschwelgerischen religiösen Malerei manche Berührungspunkte mit Sandrart. Willmann hat in seiner ekstatischen Art und der virtuosen Pinselführung schon gar nichts typisch Norddeutsches und neigt ebenso zu Italien wie zu van Dyck.

Jürgen Ovens wurde 1623 in Tönning (Schleswig) geboren, kam etwa 16jährig nach Holland (Houbraken zählt ihn zu den Schülern Rembrandts), trat etwa 1650 in Beziehungen zu dem Gottorper Hofe, für den er in der Heimat außer den Jahren 1657—63, in denen er wieder in Amsterdam arbeitete, hauptsächlich tätig blieb. Sein Wohnsitz war seit 1652 Friedrichstadt a. d. Eider, wo er 1679 starb. Die besten Leistungen des Ovens sind seine noch in Holland gemalten Bildnisse (Abb. 214). In den frühesten Werken von Hals beeinflußt (Wien-Castiglioni, New York),



Abb. 214. Jürgen Ovens, Großmutter und Enkelin. Ehemals Hannover

wenn auch von weicher, rundlicher Führung der Konturen, trägt schon das 1650 gemalte Familienbild (Haarlem) mit den großen, aus dem Dunkel herausleuchtenden bleiblauen und roten Farbflecken der Hauptfiguren, der starken Bildfüllung und den reichen Bewegungsmotiven der spielenden Kinder die vlämische, zwischen dem späteren Jordaens und van Dyck sich haltende Note. Dieselbe Richtung verfolgen Einzelbildnisse wie z. B. das Porträt der Margarete Tulp und Anna Burgh (beide Hilverbeek-J. W. Six, letzteres 1659), des Barend Schaep (Amsterdam) und Gruppenbildnisse wie das des Oberst Hutcheson (London-Agnew and Sons 1659) und des Hendrik Matthias (z. Zt. Rotterdam 1661) mit ihren Familien. Hervorzuheben ist bereits auf dem Haarlemer Bilde die Anordnung der Mittelgruppe schräg in die Tiefe, ebenso auf dem Rotterdamer, wo der idealisierende Schwung des Künstlers groß genug war, um zu den drei Kindern drei Flügelputten in der Luft in Parallele zu stellen. Vor- und zurückspringend verbindet hier die Kette der Hände das Elternpaar mit dem Sohn. Der Künstler will eine optimistische und festliche Lebenshaltung ausdrücken, darum gibt er den Reichtum seidener Gewänder, schmückt er die Kinder, deren Physiognomie ihm besonders gelingt, mit Blumen und Kränzen und läßt die Menschen untereinander freundlich und zutraulich sich gebaren. Währenddessen entsteht noch das Gruppenbild der sechs Vorsteher des Armenhauses (Amsterdam 1656) von überaus gedrängter Bildfüllung und ebenso amorpher Verteilung der Farbflecke über die Fläche hin, und das fast 4 Meter breite Gruppenbild der Regenten des Bürgerwaisenhauses zu Amsterdam (1663), das sich noch heute an Ort und Stelle befindet. Hier sitzen die schwarzgekleideten Herren weiträumiger um den grüngedeckten Tisch und empfangen freundlich die seitlich hereintretenden neuen Zöglinge. In der späteren Schleswiger Zeit entsteht das burschikose Ganzfigurenbildnis des Kanzlers Kielmannseck (Kiel - Universität), dessen Physiognomie auf dem Helstschen Bilde des Admirals Kortenaer (Amsterdam 1652) vorgebildet erscheint, und Bildnisse von Müttern mit Kindern (Dortmund - J. Kremer, Stockhom - Osborn Kling, Schloß Dyck - Fürst Salm), denen die starke Idealisierung der Kleider und Gesichter fast biblischen Charakter verleiht.

Eine Reihe von umfangreichen historisch allegorischen Gemälden verherrlicht das Herzogsgeschlecht der Gottorper (Abb. 215). Die besten befinden sich heute in Dänemark, im Schloß Frederiksborg, so z. B. die Vermählung des Herzogs Johann



Abb. 215. Jürgen Ovens, Tiberius zu Gericht sitzend. Handzeichnung. Berlin

Adolf. Sie fallen auf durch relative Kleinfigurigkeit und Hineinführung in den Tiefenraum bei verschobener, aber durchscheinender Symmetrie. So haben diese vielfigurigen Riesenleinwände wenigstens Räumlichkeit und Weite. Berühmt waren seine Nachtstücke wie die Verschwörung des Claudius Civilis (Amsterdam-Rathaus), auf dem Fackeln die im Walde sich abspielende Szene beleuchten. Verschiedene Lichtquellen und das von Rembrandt her bekannte Arbeiten mit Helldunkelgegensätzen zeigt auch die Trauung der Prinzessin Hedwig Eleonore mit Gustav von Schweden (Stockholm), zu dem noch zwei weitere Nachtstücke gehören (Schloß Drottningholm bei Stockholm). Verloren gegangen sind die Malereien des persischen Lusthauses Amalienborg, die noch Carstens bewunderte.



Abb. 216. Michael Leopold Willmann, Selbstbildnis (Ausschnitt). Breslau

Die übrigen Tafelbilder lassen die starke Anlehnung an fremde Vorbilder fühlen. So erinnert die Diana (Helsingfors) an Backer, die hl. Familie mit Elisabeth und dem Johannesknaben (Tönning-Kirche) ist nach Sebastiano del Piombo gearbeitet (Zeichnung nach dem Bilde in Hamburg), die hl. Familie mit Johannes (Schleswig, Dom) ist vom Geiste Murillos, die Grablegung (Friedrichstadt, Luth. Kirche) ahmt Dyck nach. Die Farben des Meisters werden mehr und mehr rötlich und rauchig. Bilder wie die Grablegung, das als Nachtstück gedacht ist, oder der Christus mit der Dornenkrone (Braunschweig), versinken in rotbraunem, öligen Ton. Dycks Vorbild in Lebensführung und Kunst schwebte dem Meister besonders vor, und in der Tat hat er sich auf den Handzeichnungen (Abb. 215, Kopenhagen, Hamburg, Bremen), die flüssigen, lang ausgezogenen Federstriche, die langlinige Parallelschraffierung Dycks in überraschender Weise zu eigen gemacht. Ovens besaß nur geringe originale und schöpferische Kraft, er ist der schwächste der vier hervorgehobenen deutschen Historienmaler. Das Beste dieses in guten Verhältnissen lebenden, allgemein geehrten Malers ist die Gefälligkeit im Gegenständlichen, bisweilen herzhafte Anmut und richtiges Gefühl für das Bedürfnis seiner hohen Auftraggeber. Rein künstlerisch dürfte ein der Zeit gemäßes Bemühen um die räumliche Ausgestaltung des Bildes hervorzuheben sein.

Neben Ovens ist der Niedersachse Christoph Paudiss (um 1618—1669) zu nennen, der mit Ovens in Holland lernte und wirklich ein Schüler Rembrandts gewesen sein mag. Doch bilden seine Porträts (Dresden, Schleißheim, Prag-Nostitz) den Stil Rembrandts ins Verblasene und Verschwommene um. Die Binnenzeichnung, die Rembrandt im Grunde so exakt durchführt, ist bei ihm ganz vernachlässigt, und ein graulichgelbes Schummern verschleiert die Formen. Der Meister war in Dresden, in Wien und schließlich als Hofmaler des Herzogs Albrecht Siegmund in Freysing tätig, wo sich noch im Dom das ehemalige Hochaltarbild von seiner Hand befindet.

Von weitaus größerer künstlerischer Bedeutung ist der in Königsberg geborene und in Schlesien arbeitende Michael Leopold Willmann (1630—1706).

Willmann kam ebenfalls in jungen Jahren nach Holland und wurde mit der Rembrandtschule vertraut, war dann in Prag, Breslau und am kurfürstlichen Hof zu Berlin, seit 1660 wieder in Breslau tätig, um dann 1666 nach Leubus überzusiedeln, wo er, selbst zum katholischen Glauben übertretend, seine ganze Schaffenskraft in den Dienst des Zisterzienserordens stellte. Außer den Altären und Fresken in Leubus und Grüssau ist eine stattliche Anzahl seiner Werke im Museum zu Breslau vereinigt.

Noch mehr als für Ovens wird van Dyck für die geistige Welt Willmanns bestimmend. 1667 malt er die Apostelköpfe van Dycks nach den Cauckerckenschen Stichen (S. 55), und noch in den 90er Jahren ist die Beweinung Christi, eines seiner vertieftesten Werke, nach van Dyck gearbeitet. Ihm fehlt vollständig die Neigung des Ovens zur holländischen Sachlichkeit, und seine Porträts tragen den Charakter von anfangs spröde, später flott gemalten Kopfstudien (Abb. 216; der Abt Freiberger, Breslau; der Abt Bernhard Rosa, Glatz-Gymnasium). Auch seine weltlichen historisch-allegorischen Gemälde, unter denen die Verherrlichung des Großen Kurfürsten beachtlich ist (Königsberg, Schloß 1682), sowie die mythologischen und allegorischen Werke treten vollständig zurück hinter den im Auftrag des Ordens geschaffenen biblischen Stoffen aus dem Leben Christi, den Martyrien und Heiligenlegenden. Willmann verfolgt darin gegenständlich den Weg van Dycks zur schmerzlichen Wehmut



Abb. 217. Michael Willmann, Der Marienkuß. Breslau

und feurigen Ekstase. Im Anfang ist seine Absicht auf den Affekt so stark, daß er die stärksten Register zieht und in den 14 großen Gemälden der Apostelmartyrien (Leubus 1666) und ähnlich grausiger Vorwürfe den religiösen Rausch der Bluttaten wollüstig auskostet. Oder er steigert die Zärtlichkeit und Hingabe ins Süßliche und Widernatürliche. In der Vision des hl. Bernhard von Clairvaux (Breslau 1684) spritzt Maria dem bleichen, ob der Wonne des himmlischen Anblicks fast ohnmächtigen Mönch die Milch ihrer Brust auf die Zunge, und in dem Marienkuß schmiegt sie ihr Antlitz verzückt lächelnd an das des halbwüchsigen Sohnes (Abb. 217). Aber Willmann verirrt sich nicht in den Abgründen dieser mystischen Gefühlsschwärmerei, die auch in der Literatur des Jahrhunderts so stark hervortritt. Davor bewahrt ihn die Liebe zur freien Natur, zur Landschaft, die in seiner späteren Zeit mit erquickendem Hauch in diese schwüle Atmosphäre einbricht. Schon während seines ersten Breslauer Aufenthalts malt er eine in feinen Grüntönen gehaltene Waldlandschaft mit Johannes dem Täufer (Breslau). Liebevoll beobachtet er auf der Schöpfung (Breslau) Laub- und Nadelbäume; auf diesem merkwürdigen Bilde vereinigt sich mit der Realistik das kühne Überspringen von Zeit und Raum, indem magische Lichtkreise aus dem Waldesdunkel herausgearbeitet sind, und die umherschwebende Gestalt Gottvaters an verschiedenen Stellen zugleich die Schöpfungstaten verrichtet. Am schönsten äußert sich der Natursinn Willmanns in einem Zyklus von Landschaften mit biblischer Staffage (Breslau, Abb. 218). Jetzt werden nicht mehr einzelne Bäume charakterisiert. Willmann schafft eine durchaus ideale Welt, die es an geistiger Höhe mit einem Claude aufnehmen kann, ja in manchen Zügen lebendiger ist als die des großen Landschafters. Denn die großen Architekturglieder mit ihrer strengen Orientierung auf einen mittleren Fluchtpunkt sind bei Willmann durch den wundervoll reichen Organismus der Bäume zurückgedrängt. Daß der Meister überhaupt von einem freieren Lebensgefühl erfüllt ist, beweist das Skizzenblatt mit der Kreuzabnahme (Breslau). Der sich früher im Grausigen nicht genug tun konnte, läßt jetzt die groben realistischen Härten fort, die das Rubenssche Vorbild (Abb. 22) besaß, um eine zwar schmerzbewegte aber trotz des Gegenstandes nicht unschöne Gruppe zu bilden. Willmann hat sich schon zur freien Menschlichkeit durchgearbeitet, als er sein größtes und bedeutendstes Werk schafft: den Freskenschmuck der 1693 unter dem Abt Bernhard Rosa erbauten Josephskirche in Grüssau. Die frisch erzählten Vorgänge aus dem Leben der hl. Familie in leuchtenden blauen, violetten und roten Farbtönen überziehen das Kircheninnere; im Presbyterium die mit besonderer Freude geschilderte Anbetung und landschaftlich reich ausgestattete Anreise der drei Könige.

Für die Bildform hat Willmann sich die Mittel Rembrandts und van Dycks zu eigen gemacht, das braundunkle Abschattieren der Bildfläche und das Herausarbeiten zentralistischer Helligkeiten, deren Konturen sich zu ovalem Zuge vereinigen. Schon die Bilder für das Breslauer Rathaus (1664, noch dort) beherrschen die Technik des aus dem Dunkel Malens. In späterer Zeit nimmt die Lokalfarbigkeit zu, und die ganze Palette hellt sich auf. Die Lichtzentren sind gewöhnlich auf



Abb. 218. Michael Willmann, Ideale Landschaft mit dem Traum Jakobs. Breslau

die obere Bildhälfte verlegt, so auf dem Tod des hl. Wenzel (Breslau) dem Jakob, der auf weißem Rosse vom Himmel sprengt (Breslau), dem hl. Gregor und der Kreuzabnahme (sämtlich Breslau). Auf die untere Bildhälfte gezogen ist die Helligkeit im Raub der Europa (Schwerin), wo der weite Dunkelgrund entgegen aller rokokohaften Auffassung des Gegenstandes die Schauer der Einsamkeit erweckt. Nur selten aber vereinigt sich die Helligkeit zu der geschlossenen Form eines Ovals (z. B. auf dem hl. Jakob). Charakteristisch für Willmann ist eine über die Bildfläche geführte Halbellipse von Helligkeiten, die von verschiedenen Bildseiten aus in die Fläche einschneiden kann, so z. B. auf dem hl. Wenzel, der Schöpfung, dem Marienkuß (Abb. 217), der Vision des hl. Bernhard, der Landschaft (Abb. 218) und dem hl. Bartholomäus (Pardubitz, Stadtkirche). Diese Ergänzung verlangende, ungeschlossene Form kontrastiert mit der Zentralisation der Helligkeiten. Als auffallend hebe ich hervor, daß z. B. bei der Vision des hl. Bernhard die Hauptfigurengruppe auf der Seite und in der Richtung des schrägen Lichteinfalls sitzt. Rembrandt und viele Barockkünstler hätten sie sicher auf die Gegenseite im rechten Winkel zum Lichteinfall gebracht (vgl. z. B. Abb. 122, 129, Taf. IX). Könnte in dieser Neigung, den Richtungskontrasten auszuweichen, der Wille des reifsten Barock zur größtmöglichen Angleichung liegen, so kommt doch andererseits dadurch ein um so größerer polarer Gegensatz zwischen heller und dunkler Bildhälfte zustande. Auf der abgebildeten Landschaft scheint aus den sich zueinanderneigenden Ästen der



Abb. 219. Matthias Scheits, Der Tod. Hamburg

Bäume eine überschneidende Gegenellipse gebildet zu werden. — Die Malweise ist schon auf den Rathausbildern unrembrandtisch in der flotten, einmaligen Behandlung der Fläche. Willmann prägt nun von Bild zu Bild entschiedener eine freie, charakteristische Handschrift aus. Die Skizze eines Knabenkopfes (Dresden) trägt den unvertriebenen Pinselhieb des modernen Impressionismus. Breit und einfach, bisweilen recht undifferenziert, sind die Falten gemalt (besonders sichtbar im Marienkuß). Wie von den Niederländern hat Willmann auch von den Italienern gelernt, für seine Fresken besonders von Pietro da Cortona. Der breite Schwung der Falten, Bewegung und blühende Farbe kommen von diesem Meister her, dessen Kompositionen er bisweilen in geringer Umarbeitung verwendet (z. B. ist das allegorische Fresko in Mönchmotschelnitz die zusammengezogene Komposition des Freskos im Venussaal des Pal. Pitti, Herkules entreißt den Fürsten den Lüsten und führt ihn der Tugend zu). Besonders charakteristisch äußert sich die Handschrift des Künstlers in der Landschaft (Abb. 218), auf der lauter kleine, sich teilweise überschneidende halbelliptische Häkchen die Dunkelmassen des Laubwerks übersäen, und Stämme und Astwerk in rokokohaft graziösem Strich geführt sind. Ebenso leicht sind die auf- und absteigenden Engel hingesetzt, die sich den Konturen der Bäume aufs delikateste angleichen. Bis in die kleinsten Teile hinein ist damit die Fläche individuell und organisch durchgestaltet, und alle die kleinen Teile fügen sich doch zu der reichen, ovalistischen Gesamtform harmonisch zusammen. Mit einem Schlage hat das barocke Deutschland am Jahrhundertende den Schwulst und die Unfreiheit überwunden und sich zu einer starken, reinen Geistigkeit geläutert. —

Auch für die einzelnen Gattungen der Malerei ist die gewöhnliche Charakteristik, der Norden sei holländisch, der Süden italienisch, nicht durchzuführen. Denn ein Hauptgebiet der holländischen Malerei, die Landschaft, wird fast ausschließlich im Süden Deutschlands, in Frankfurt und Nürnberg, gepflegt. Wirklich holländischen Geist atmet im Norden nur Hamburg als Zentrum der Genremalerei.

Die Hamburger Genrekunst setzt die Helldunkelmalerei Rembrandts in jener nervösen, spritzigen Abänderung durch Bramer weiter fort, sich annähernd der flotten Technik Brouwers, während in Holland selbst die Epoche der Feinmalerei lange diesen Impressionismus abgelöst hat. So sind die Bilder des Matthias Scheits (1640—1700; Bilder in Hamburg, Schwerin, Aschaffenburg), der durch seine Bauernszenen den Namen eines deutschen Ostade beanspruchen kann, aber auch Reitertreffen, allegorische und religiöse Bilder malt, bisweilen mit einer erstaunlichen Kalligraphie hingeschrieben. In weicher Windung dreht er die Farbmasse aus



Abb. 220. Joh. Matth. Weyer, Bekehrung Pauli. Braunschweig

dem Pinsel und läßt die Farbklümpchen unvertrieben auf der Leinwand haften (vgl. z. B. die Farbskizze der Hausmusik, Hamburg). Glatter und sorgfältiger gibt er sich in den geselligen Unterhaltungen (Hamburg), in denen er sich an frühe holländische Gesellschaftsmaler anschließt, aber eine nicht eben interessant ausgestaltete Landschaft von feiner graugrüner Tönung hinter den Figuren diagonal in die Tiefe führt. Gegenständlich ist Scheits besonders von Wouwerman zu Reitertreffen, Jagd- und Lagerszenen angeregt worden, auf denen ihm manche Roheiten wie grimassierende Gesichter und zu große plumpe Köpfe unterlaufen. Auch hier zieht sein Pinsel ein etwas weichliches Ornament. Die Bildordnung läßt durchgängig den schroffen Dualismus der hellen und dunklen Bildhälfte fühlen. Das abgebildete Werk (Abb. 219) zeigt den Einfluß Rembrandts, ist aber unruhiger in der Malerei und gedanklich belastet im Stoff. Selbst Scheits aber wendet sich gelegentlich von Holland ab, folgt in dem Frauenporträt (Braunschweig) van Dyck und schlägt in der Samariterin am Brunnen eine italienische Note an (vgl. z. B. Cerrini, Venus und Anchises, Berlin, Dep.). Auf Zeichnungen leistet Scheits gelegentlich ein Äußerstes an nervöser, zackiger Zersplitterung der Linien (Bauernmahl, Braunschweig). Scheits fertigte Zeichnungen für die Sternsche Bibel (Lüneburg 1672) und radierte 14 Bauern- und Kinderszenen in der Manier Ostades. Auch Johann Matthias Weyer (1620—1690) nimmt die Malweise Rembrandt-Bramers und die Stoffe Wouwermans an und malt Soldatenbilder, Reiterschlachten, Jahrmärkte und dergleichen. Auf die trüben gelblichen Grau- und Brauntöne setzt er pastos unruhige Spritzer bis zur Übertreibung. Dagegen ist er in der Gesamtdisposition fester und baut auf der Bekehrung Pauli und ähnlichen Bildern Tiere und Menschen zu einer Pyramide zusammen. Bei näherer Analyse erweist sich der Umriß dieser Pyramide als ein auf der Spitze stehendes Parallelogramm, dessen Eckpunkte in der von Ostade her bekannten Art (S. 191/2) die Tiefendimension angeben. Ebenso wird mit den gegensätzlichen Entsprechungen gearbeitet, wie sie von Wouwerman her bekannt sind (S. 227), und ein helles Pferd gegen Dunkel, ein dunkles gegen Hell gestellt, sodaß die helle und dunkle Bildhälfte verzahnt werden; hierzu kommt die Abdunkelung der Ecken. Auf seinen Zeichnungen verfügt Weyer ebenfalls über den etwas lang ausgezogenen, zackigen Strich (Berlin, K. Kab.), wenn er auch ebenso klare gerade Linien und fast pedantisch ausgezogene Glanzlichter für seine Soldatentypen anwendet (Weimar). Die flotteste seiner Zeichnungen ist die Bekehrung Pauli (Braunschweig), die durch den raumeinwärts ansteigenden Ring der Figuren ebenso wie das Bild von hohem Raumgefühl zeugt. Auch Jakob Weyer († 1670) hat diesem Kreise zugehört, wie die mannigfaltigen Bilder in Hamburg, Braunschweig und Schwerin mit den unruhigen Glanzlichtern zeigen.

In die Fußtapfen dieser Soldatenmaler tritt der 1631 in Nürnberg geborene Johann Philipp Lembke (1631—1713), der „schwedische Bourguignon", der sich in Italien Bamboccio zum Vorbild wählte und später in Schweden zu Ansehen gelangte. Den Höhepunkt dieser Reihe bildet der schon weit ins 18. Jahrh. reichende Georg Philipp Rugendas aus Augsburg (1666—1742), von dem sich Bilder in Wien, Prag, Stockholm befinden. Den Aufschluß über die Kompositionsweise seiner in schweren, etwas schmutzigen Brauntönen gehaltenen Bilder geben die bei Wouwerman behandelte gegensätzliche Symmetrie und die Motivspiegelungen, die gegenständlich räumlich ge-

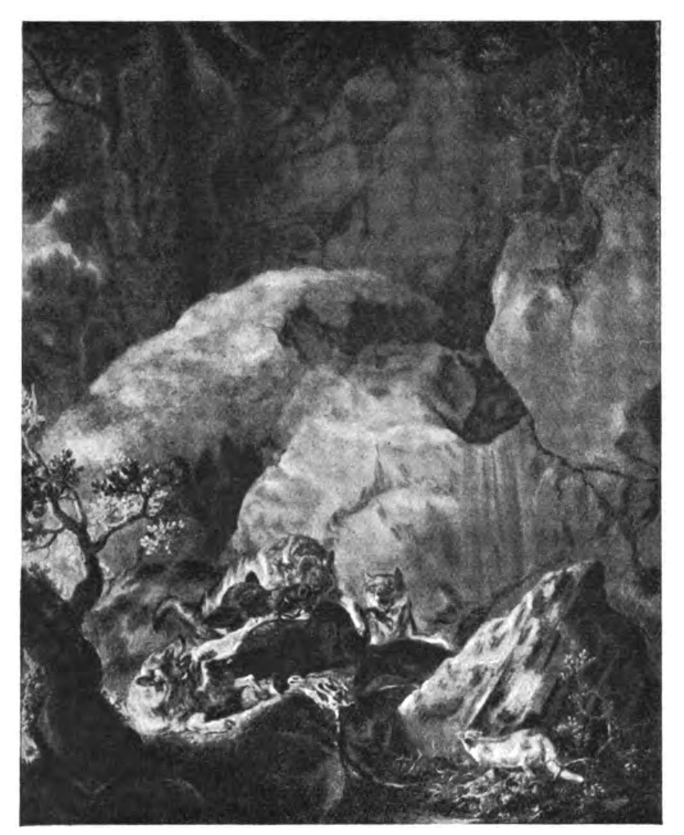


Abb. 221. Karl Andreas Ruthart, Wölfe und Keiler. Budapest

wöhnlich nach dem Doppelpolsystem der Achsen die dritte Dimension einbeziehen (etwa in der Bildebene sprengen ein heller und ein dunkler Reiter gegeneinander, während ein Gefallener im Vordergrunde und ein heranstürmender Reiter im Hintergrunde die Tiefenachse angeben).

Diesen in das Tierbild hineingreifenden sittenbildlichen Darstellungen läßt sich der tüchtige Tiermaler Karl Andreas Ruthart (tätig um 1650 — um 1680) anschließen, der Kämpfe zwischen wilden Tieren und Jagden anschaulich und lebendig schildert (Bilder in Dresden, Budapest, Wiener Galerien). Ein bei den Deutschen auffallendes Merkmal haftet seinen Bildern an: Ruthart besitzt wenig Raumgefühl. Eine Felswand verschließt in geringer Entfernung den Bildraum (Abb. 221), oder die Baum- und Berghintergründe, wenn sie sich auch tonig schließlich bis zur verblasenen Silhouette abstufen, bleiben flächig kulissenhaft. Dagegen besitzt er ein besonders feines Gefühl für wellig spielende Kurven. Seine Bäumchen können sich im zierlichsten Rokokoornament schlängeln, und die Gliedmaßen der kämpfenden Tiere sowie die Spalten in den Felsen bilden schwungvolle, sich schön zusammenschließende Umrißzüge. Seine Farben sind unfrisch, ausgesprochen graugrün. Um das Fell der Tiere möglichst naturalistisch wiederzugeben, verwendet er alte Ateliergeheimnisse wie das Hineinarbeiten mit dem Pinselstil in die weiche Farbmasse, so daß die Farbe der Untermalung zum Vorschein kommt. Die Bedeutung Rutharts darf nicht übertrieben werden. Viel gröber und schwerfälliger ist allerdings gegen ihn Philipp Ferdinand Hamilton (1664—1750).

In der Landschaftskunst ist der Faden von Elsheimer her abgerissen, wird aber an einem nicht weit entfernten Punkt wieder angeknüpft, nämlich bei den italisierenden Holländern, die ihrerseits auf der Tradition Elsheimer-Claude fußen (S. 218ff.).

Der Frankfurter Johann Heinrich Roos (1631—1685), der durch Karel Dujardin und Adriaen van de Velde beeinflußt ist, malt Ziegen und Rinder mit Hirten unter römischen Ruinen oder in ruinösen römischen Gewölben (Bilder in Frankfurt, Schleißheim). Gegenüber den holländischen Vorbildern wird das Hauptgewicht auf Tiere und Menschen gelegt, und das Landschaftliche tritt zurück. Ruinen und Bäume lassen nur ein relativ schmales Parterre für die Tiere und Figuren frei, die in der von Cuyp und Wouwerman her geläufigen Art aufgestellt sind. Als reizvolle Bereicherung bringt Roos eine zweite Staffagegruppe auf der Terrasse eines Abhangs oder einer Ruine unter (Abb. 223). Roos bevorzugt die rötlichen Töne des Sonnenunterganges und kann sich nicht genug tun in Reflexen, die das Licht an den Rücken der Tiere und den vielen Vorsprüngen der Felsen und Architektur bildet, so daß die Wirkung kleinlich verzettelt ist. Ebenso auf Licht- und Schattenwirkung berechnet sind die lavierten Zeichnungen. Manche Ruinenstücke lassen auch die unmittelbare Herkunft von Claude erkennen. Eine große Wirkung hat der in Rotterdam bei Saftleven ausgebildete Utrechter Willem van Bemmel (1630—1708) ausgeübt, nachdem er sich 1662 in Nürnberg niedergelassen hatte. Seine in vielen spitzwinkligen Überschneidungen in die Tiefe geführten Berglandschaften (Würzburg, Herzog v. Anhalt) sind weit und groß, aber doch klassizistisch in der Starrheit der Gegensätze, der grauen, nüchternen Farbe und dem charakterlosen Farbauftrag. Eine reizvolle Belebung bietet die Staffage von Nymphen, rubensartige, volle Gestalten, die sich mannigfach bewegen und ihre roten und blauen Gewänder flattern lassen. An ihn schloß sich Johann Frans Ermels (1641—1693)

an, der aus seiner rheinischen Heimat 1660 nach Nürnberg kam. Gegenüber Bemmel führt Ermels auf seinen Landschaften die angleichenden Kurven freier. Die Bäume auf der abgebildeten Landschaft (Abb. 224) schließen sich mit den Bodenwellen und Wolken zu einem Oval zusammen. Typisch auf diesem Bilde ist auch die Gewitterstimmung und die Staffage, die wiederum die Veranlagung des Deutschen für das Erzählende zum Ausdruck bringt. Der Raum ist im schrägen, mit der Spitze herauskommenden Parallelogramm entwickelt. Die Farbe ist in der Hauptsache ein feines Graugrün, dem die gelbliche Auflichtung im Himmel einen deutlichen Zentralpunkt gibt. Die nicht allzu freien Pinselstriche bleiben sichtbar, drängen sich aber nicht vor. Andere Bilder stimmt Ermels mehr auf das Rotbraun des Jan Both. Seltener hat er religiöse Bilder gemalt (Auferstehung Christi auf dem Muffelschen Altar der Nürnberger Sebaldauskirche). — Im großen und ganzen ist mit Bemmel doch ein gewisser Klassizismus in der deutschen Landschaftskunst eingezogen, der sich sogar noch am Ende des Jahrhunderts zeigt, als auch die Landschaftskunst unter Übernahme italienischer Farbigkeit mächtig aufblüht; Feistenberger, Johann Georg Bemmel erscheinen noch nüchterner, während Joachim Fr. Beich, Brand, Agricola und andere freier und farbiger gestalten.



Abb. 222. Daniel Schultz, Wildprethändlerin. Stockholm

Im Stilleben begründet der in Frankfurt tätige Schlesier Georg Flegel (1563—1638) eine Schule, aus der Jakob Morell († 1675 in Frankfurt) hervorging, der Lehrer des A. Mignon wurde. Flegel breitet in primitiver Weise auf einer bis über die Bildmitte hochgezogenen Tischplatte Erzeugnisse des Gartens und des Feldes 213, die nicht so gewählt sind wie bei den Holländern. Mit glanzlosen Farben wird die Fläche sachlich, bisweilen fast roh zugestrichen. Dagegen beherrscht der Frankfurter Abraham Mignon (1640—1679), der bei de Heem ausgebildet wurde, auf seinen Blumen- und Fruchtstücken die holländische Technik, aus dem Dunkel schillernde Glanzlichter herauszumalen (Dresden, Pommersfelden, Paris). Auch Frans de Hamilton (letzte Hälfte des 17. Jahrhs.) hebt das Geflügel von dunklem Hintergrund ab (Hannover). Über virtuose Technik und große Leichtigkeit verfügt der Wiener Frans Werner Tamm (1658—1724), der zahlreiche Blumen- und Fruchtstücke malt und in großformatigen Darstellungen von Wild und Geflügel mit Weenix wetteifert (Wien-Liechtenstein, München, Gotha).

Im Porträt sind außer den genannten Historienmalern in Süddeutschland der Schwabe Johann de Pey (1609—1660) tätig, der duffe, etwas trockene Bildnisse im van Dyckstil malt und manchmal durch gut durchgearbeitete Hände auffällt (Schleißheim, Augsburg, Ansbach); Ludwig Hopfer (1606—1688) und Wolfgang Hopfer (1648—1698), von dem das Bildnis Sandrarts (Würzburg 1688) in braunviolettem Sfumato bemerkenswert ist; der Nürnberger Porträtmaler und Kupferstecher Georg Strauch (1613—1675); der treffliche Nikolaus Prugger (1630—1694), dessen Graf Kurtz (München, Nat. Mus.) in seiner kraftvollen Charakteristik an Dürer erinnert, der aber auch in schönen Jünglingsbildnissen das mit sachlicher Art verbundene Schönheitsstreben van Dycks verrät (Ansbach); der Prager Daniel Preißler (1627—1665), Stammvater der Nürnberger Künstlerfamilie, (Nürnberg, Braunschweig) und der früh ums Leben gekommene Johann Rudolf Werdmüller (1639—1668), dessen Selbstbildnis (Schloß Elgg) von Talent zeugt.

In Norddeutschland sind zu erwähnen Abraham Snapphan, der im Stile Netschers reichgeputzte kleine Bildnisse mit Parkhintergrund malt (1651—1691) und auch das holländische Sittenbild im Stile Terborchs nachahmt (Herzog von Anhalt); der in der Mitte des Jahrhunderts in altertümlicher trockener Silhouettmanier großformatig arbeitende braunschweigische Hofmaler Albert Freyse (Reiterporträt, Großherzog von Hessen) und der Hamburger Joachim Luhn (1630—1717), Schüler von Backer und Johann Carl Loth, dessen Familienbild



Abb. 223. Johann Heinrich Roos, Landschaft. Privatbesitz

(Braunschweig) flüssig gemalt und durch die Schrägbewegung der Köpfe relativ lebendig wirkt, ohne daß Einzelheiten wie die Hände vollkommen bewältigt werden (andere Bilder Hamburg, Rathaus). Von besonderer Bedeutung für die Bildnismalerei des 17. Jahrhs. wird Danzig, wo schon am Anfang des Jahrhunderts Anton Möller (um 1563—1611) im Stile der Manieristen eine vielseitige Tätigkeit entfaltet hatte (Danzig, Museum und Artushof). Der bedeutendste Danziger Meister ist Daniel Schultz (1615—1683), der Porträts und Geflügelstücke malt. Das vortrefflich gezeichnete Porträt der Constantia von Holten (Danzig) enttäuscht durch die graue Leichenfarbe, die die graugelben Bänder in Hut und Arm nicht beleben können. Gut durchgearbeitet und lebendig in Bewegung und Miene, wenn auch stark die Fläche füllend, ist das Bild eines polnischen Edelmanns mit seinen sechs Kindern (Zarskoje-Selo bei Petersburg). Die schwungvolle Kurve des Armes mit dem toten Wild schafft auf der Wildprethändlerin eine großzügige Ovalform (Abb. 222). Besser als seine breit gemalten Geflügelhöfe und Entenjagden (Danzig) sind seine Radierungen, die mit differenziertem Strich Rembrandtsche Lichtwirkungen zu erreichen streben. Eine reiche Tätigkeit im Bildnis wie in Altarblättern entfaltet der Danziger Andreas Stech (1635—1697). Seine Bildnisse (Danzig) halten sich in ihrem Farbenzweiklang — etwa dunkles Grau zu Weinrot — und der Drapierung mehr an Lely als an Dyck, aber der norddeutsche Meister trägt die kalten Farben, größere Flächenstücke zustreichend, glatt und unpersönlich auf. Die Gesichtsfarbe trüben vielfach die Manieristenschatten. In dem Bilde Spaziergang zweier Patrizier vor den Toren Danzigs (Braunschweig) versucht Stech die Kombination von Landschaft und Porträt, wie sie zuerst Hendrick de Keyser gebracht hatte. Aber die Landschaft hinter den etwas geziert aus dem Bilde herausschauenden Herren ist nur der photographisch getreue Stadtprospekt in grünlichen und violetten, an die Vlamen gemahnenden Farben. Das ist typisch für die trockene Naturauffassung des Norddeutschen, die — wenn man von einigen dürftigen Seemalern von der Art des Hamburger Stuhrs (1640—1721) absieht — nichts in der Landschaft geleistet haben, was sich auch nur entfernt mit den Landschaftsleistungen des internationalen Willmann messen könnte. — Manche deutsche Meister des Porträts wie Klöcker (S. 259) und Kneller (S. 257) hat das Ausland für sich in Anspruch genommen. —

Zur selben Zeit, als Willmann im Nordosten mit dem Freskenzyklus in Grüssau die Summe seines Schaffens zog, da hatten auch im Süden die Künstler die Ausweitung über die Begrenztheit der Altäre, die isolierte Teile im Kirchenganzen bildeten, vollzogen und überspannen die nunmehr von weißem Stuck strahlenden Räume mit farbenfrohen, lichten Fresken.

In Bayern malte Hans Georg Asam (um 1649—1711), der Stammvater der für die deutsche Kunst wichtigen Familie, 1683 in der Klosterkirche zu Benediktbeuren Darstellungen aus dem Leben Jesu, 1686—1694 in Tegernsee, 1700—1707 Wandbilder in Schloß Helfenberg. Aus dem Kuppelfresko der Krönung Mariä in der alten Münchener Polizei (Farbtafel XVI) lernt man ein Werk kennen, das im Anschluß an die italienische Freskokunst des Pietro da Cortona schon in recht reifer Weise die allerdings nur kleine Kuppel durch eine einzige zusammenhängende Darstellung zusammenfaßt. Ein Geländer, um das Putten und Engel spielen, rückt die von einer Engelwolke getragene Maria im Strahlenkranz in den Raum zurück. Das Ganze ist in Kurven gezeichnet, wenn die Farben auch nicht in voller Sattheit diese Konturen ausfüllen. Überhaupt ist farbig noch Zurückhaltung zu merken, und viel Grau legt sich mildernd und verbindend zwischen stärkere Farbkomplexe wie Blau und Rosa. Seine Söhne Cosmas Damian (1686—1733) und Egid Quirin (1692—1750) bilden seinen Stil im 18. Jahrh. weiter. In Tirol gingen dem größeren K. Waldmann die Brüder Johann Paul Schor (1615—1674)



Abb. 224. Johann Frans Ermels, Landschaft bei aufziehendem Gewitter. Frankfurt

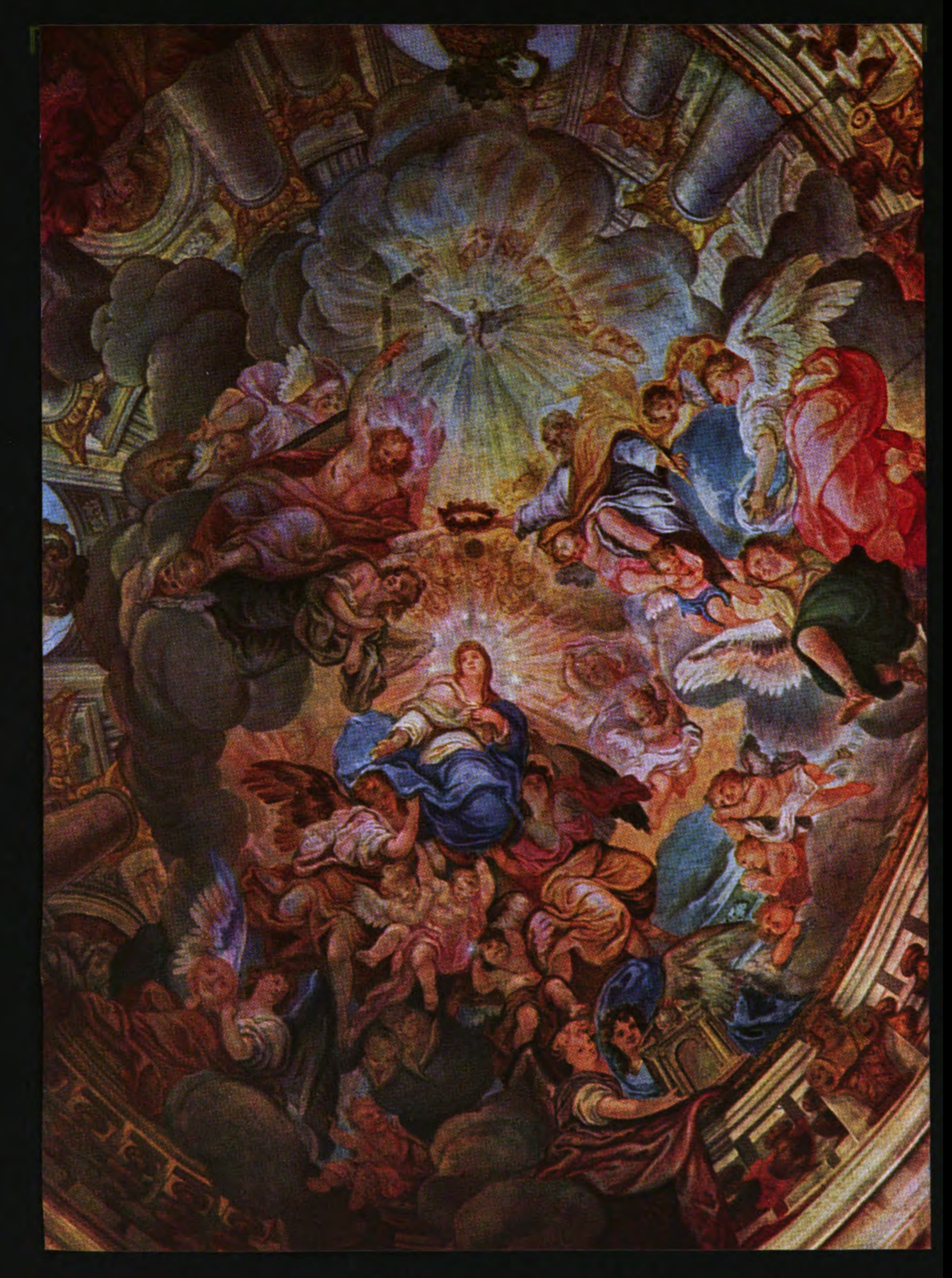
und Egidius Schor (1627—1701) voraus. Johann Schor arbeitete zwar hauptsächlich in Rom unter dem Einfluß Cortonas (z. B. Pal. Colonna), aber Egidius war seit 1666 in Tirol tätig und schmückte unter anderem die Kirchen in Schabs, Stams und das Vestibül des Klosters Wilten mit Fresken. Bei ihm überwiegt noch stark das Handwerkliche, Ornamentale. Das Grau schwerfälliger Architekturglieder und des geschweiften Roll- und Kartuschenwerks gibt auch farbig die bestimmende Note an. In Stams erscheint in den Zwickeln der rechten Chorkapelle der freie Luftraum mit Laubwerk und Wolken, während das Mitteloval die ideale Zone darstellt. In Italien geschah der Durchbruch ins Freie in den Zwickeln schon ein Jahrhundert früher durch Annibale Carracci, weitergebildet durch Pietro da Cortona.

Kaspar Waldmann († 1712) reinigt nun die Farben von dem trübenden Grau und Braun. Menschen und Architektur werden in freiem Schwunge zusammenkomponiert; von oben hereinschwebende Wolken mit Engeln und Heiligen verwischen alle Härten. Zwar bleibt er noch lange bei der Aufteilung der Decke durch scharf abgegrenzte Medaillons. In der Kirche Mariahilf (Innsbruck, jenseits des Inn), einem kleinen wohlgeformten Zentralbau, reihen sich größere und kleinere Ovale übereinander konzentrisch um die Mitte. Aber diese Medaillons mit Figuren in ¼ Bildhöhe, Architektur und Baumlandschaft erstrahlen schon in klarem Kobaltblau, Blaßrot und Goldgelb und sind in dem reinen Weiß des Stucks, wie sie sich um die Helle der Laterne gruppieren, von der angenehmsten, zierlich-prächtigen Wirkung. Seine volle Erfindungskraft und eine Fülle spielerischen Reichtums läßt Waldmann in der Kuppel der Marienkapelle der Stiftskirche Neustift bei Brixen walten (Abb. 225). Hier legen sich zu gedrängter Fülle die nach unten zu sich naturgemäß stark verbreiternden Eiformen der Hauptmedaillons mit den kleinen Ovalen darüber in acht Abteilungen um die achteckige Laterne und werden durch reichverzierte Engelköpfe aneinandergeschlossen wie durch Scharniere. Die Engelfiguren aus Stuck in den Zwickeln, die teils gemalten, teils wirklich aus Stuck gefertigten Ornamente zeigen den Wettbewerb mit dem großen Pietro da Cortona, dessen Barberinidecke ja schon über ein halbes Jahrhundert bestand.



Abb. 225. Kaspar Waldmann, Teilstück aus der Marienkapelle der Stiftskirche Neustift bei Brixen. Phot. Prof. Dr. H. Hammer-Innsbruck

Der deutsche Meister ist jetzt erst dieser Aufgabe gewachsen. Ihm strömt dabei eine Fülle der reizendsten Erfindungen zu, die sich besonders in den kleinen Medaillons und dem Puttenwerk äußert. Seinem Lebensgeist entsprechen nun innerlich die vollen, reifen Frauengestalten Cortonas, die ganz nur Naturhaftigkeit, Freundlichkeit und Mütterlichkeit sind und um deren mächtige Leiber sich die weiten Gewänder schwungvoll anmutig legen. In dem liebevollen und festlichen Ausbreiten des Reichtums der Welt verfolgt der Meister aber ebenso echt deutsch die Linie Dürers und Rottenhammers. In der Stiftskirche zu Wilten (1703) greift Waldmann wieder auf die Medaillons zurück, die durch geraume Flächen reichverzierten Stucks voneinander getrennt sind. Die Grundform des Ovals der Medaillons ist mannigfach durch Aus- und Einbuchtungen organisch abgewandelt. Hier läßt nun Waldmann erst recht seiner naiven sinnlichen Farbenfreude freien Lauf, und sein Rotgelb und Blau, bereichert durch sparsames Grün, ist so leuchtend und frisch, als wenn es eben hingemalt wäre. In manchen Hauptmedaillons wie besonders der Steinigung des Stephanus steigert er die Farbe zu dem berückenden satten Reichtum venetianischer Meister. Wieder erfreut die von manchen herzlichen und naiven Zügen durchsetzte, auch originelle Auffassung des Gegenstandes (z. B. die Gegenüberstellung der Maria als der schmerzensreichen Mutter und der gekrönten Himmelskönigin). Die Figuren sind in den Schoß freundlicher Landschaft aufgenommen (z. B. in der Taufe Christi). Die Freude an Blumen und Landschaft äußert sich noch stärker in der Ausmalung des Jagdzimmers im Stift Wilten, wo ein in die Ferne sich erstreckendes Flußtal dargestellt ist. Auch im Stift befindet sich ein frisches, farbenfrohes Deckenbild der Verklärung Christi, bei dem der Christustypus mit dem gespaltenen Kinnbärtchen an Correggio erinnert. Die naive Farbenfreude Waldmanns entbehrt natürlich gewisser Differenzierungen, und ein an feinere Valeurs gewöhnter Sinn wird anfangs besonders an den heftigen waschblauen Flecken Anstoß nehmen, die in fast jeder Darstellung die Augen zuerst auf sich ziehen und aus dem warmen Ensemble herausstechen. Erst in der Kuppel der Servitenkirche zu Rattenberg (1709—1711) durchbricht Waldmann die Schranken, die die einzelnen Bildkompartimente



Hans Georg Asam, Krönung der Maria. Kuppelfresko.
München, Alte Polizei.



voneinander trennen, und die Menge der Heiligen und Engelscharen fließt, verbunden durch ausladende Gesten, flatternde Gewänder und Wolken zu einem konzentrisch auf die Mitte der Laterne sich richtenden Ganzen zusammen. Dabei erscheint Waldmann auf dieser großen Komposition nicht einmal so glücklich wie auf den in sich abgeschlossenen Bildmedaillons, und erst in der lieblichen, von Erfindung quellenden Ausmalung des Sommerhauses von Stift Hall (1717) hat er in der neuen Einstellung die volle Freiheit wiedergewonnen. Aber diese letzten Lösungen gehen nun auch schon in das 18. Jahrh. hinein, wo die deutsche Kunst auf der ganzen Linie den großen Aufschwung nimmt.

Als Ganzes gesehen weist die deutsche Malerei des 17. Jahrh. sehr ungleiche Leistungen auf. Neben schwachen und sogar dilettantischen Werken überraschen die Meister bisweilen durch kühne, fortschrittliche Züge. Es erhellt daraus die mangelnde Sicherheit der Einstellung auf ein Ziel, die Planlosigkeit des Arbeitens. Unsicherheit scheint auch aus der Variabilität der Vorbilder hervorzugehen, werden doch zu gleicher Zeit und von demselben Meister niederländische Künstler wie Rembrandt, Rubens und van Dyck und italienische Maler wie Tintoretto und Pietro da Cortona nachgeahmt, ebenso der französische Klassizismus Poussins aufgenommen. Dieses Hin- und Herschwanken kann man indessen auch als eine große Fähigkeit der Ausweitung und Einfühlung positiv würdigen und die Notwendigkeit der mächtig weit ausstrahlenden Wurzeln für die kommende Zusammenfassung anerkennen. Es bleibt auch schon im 17. Jahrh. nicht bei einem haltlosen Schwanken, sondern klar und bestimmt tritt eine Konstante hervor: das ist die Ablehnung des holländischen Sachlichkeitsgeistes. Naturgemäß hingewiesen auf das nahe, blühende Holland merzen doch ein Sandrart, Ovens, Willmann und viele andere mit ihnen die niederländischen Bestandteile aus, um den idealen Schwung, die Farbenfreude und das Körpergefühl der italienischen Kunst in sich einzusaugen. Nur die durch italienische Schule hindurchgegangenen Vlamen halten diesem Einfluß die Wage, nicht so sehr der zur Renaissance zurückweisende Rubens, als van Dyck, der das Hochbarock im Norden einleitet.

Als charakteristisch für die deutsche Malerei des 17. Jahrhs. läßt sich gegenständlich die Neigung zu Extremen des Gefühlslebens, das Schwelgen im Zärtlichen wie im Brutalen hervorheben. Bezeichnend dafür ist etwa die die Füße des Heilandes küssende Magdalena Sandrarts (Abb. 205) oder die ihren halbwüchsigen Sohn zärtlich umarmende Maria (Abb. 217) und die gemarterten Heiligen Willmanns. Den Kommentar dazu geben die Dichtungen der Zeit. Die Lyrik kann sich nicht genug tun in Zärtlichkeiten für Jesus, das süße Jesulein, den Seelenbräutigam, die Liebesflamme, und die bombastischen Dramen eines Lohenstein und Hoffmannswaldau schwelgen in Blut und Mord. Hier offenbart sich eine große Kraft des hochgesteigerten, aber zügellosen und einseitigen Gefühls. — Die Gegenstandsformen Körper und Raum bekunden ein freies Weltgefühl. Mag die Komposition eines Rubens in der Qualität bei der deutschen Nachahmung schwächer werden, stets ist der Raum vergrößert, die Figuren werden zurückgedrängt. Der Horizont des Menschen hat sich geweitet, sein Lebensgefühl beansprucht einen freien Raum um sich. Noch einmal sei es gesagt, daß diese Änderung des Lebensgefühls im 17. Jahrh. es ist, die die Bilder der Renaissance und des Frühbarock so gern anstücken lassen, ein Phänomen, für das vielen heute der Schlüssel fehlt. Die Leinwand über den Köpfen der Figuren erweitert die drückende Enge, die das weitausatmende, freie Weltgefühl des Hochbarock nicht mehr ertragen kann. In der Weiträumigkeit der Komposition



steht Johann Heinrich Schönfeld um die Mitte des Jahrhunderts einzigartig da. Mit der Weiträumigkeit verbindet sich gewöhnlich das Hinzuziehen der Landschaft, in deren Schoß die Figuren mehr und mehr aufgenommen werden. Besonders wichtig ist die an vielen Beispielen ersichtliche Durchformung des dreidimensionalen Raumgebildes durch Vor- und Zurücksetzen der Körper (Schönfelds Gigantenkampf, Dresden; Fisches, Abb. 210). — Als Gesamtmerkmal der Bildform muß bis gegen Ende des Jahrhunderts die relative Dunkelheit gelten. Sie bedeutet, daß der Pessimismus die Grundstimmung dieser krieg- und noterfüllten Jahre ist; man sehe dazu die durchfurchten, breiten und energischen Gesichter des Jahrhunderts und schlage den in seinem Weltschmerz furchtbaren Gryphius auf, um die Bestätigung zu erhalten: vanitas, vanitatum vanitas (vgl. Taf. XV). Indessen behalten die Lokalfarben in der deutschen Schule eine ganz andere Geltung als etwa bei dem Rembrandtkreis. Da sind es denn besonders die rauchigen, rotbraunen Töne, die dominieren und zu denen einzelne Blauflecken in den schärfsten Kontrast gesetzt sind (vgl. die Rubens- und van Dyckschule, S. 87). Ich gehe wohl nicht irre, diese branstigen Töne als eine ähnliche Überhitzung des Gefühls, wie sie gegenständlich hervortrat, und die blauen Töne als das polare Umschlagen dieser zügellosen Gefühlsinbrunst in ebenso harten Rationalismus und Utilitarismus zu deuten. Ein ähnliches polares Umschlagen hat man in der Literatur beobachtet, in der etwa Spee die Herrlichkeit des Herrn in dem Werk der Bienen geoffenbart sieht und dann an die Kerzen denkt, die aus dem Wachs gemacht werden können. Daneben zeugen die unbestimmten Violettfarben Schönfelds und seiner Anhänger auf die gärende, unbefriedigte, unbestimmt suchende Geistesverfassung dieser Epoche. Immerhin beweisen die Lokalfarben sicher, daß der Deutsche nicht jenem bei Rembrandt so stark sich äußernden Fatalismus anheimfällt, sondern vielmehr auf das Recht des Individuums und den freien Willen angelegt ist. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird denn auch mehr und mehr die Dunkelheit ausgeschieden, und zumal die Fresken sind schon von der strahlenden Helligkeit, die den Durchbruch des bejahenden, optimistischen Lebensgefühls bekundet. Es ist kein Zufall, daß zu gleicher Zeit wie die einzelnen Altäre verschwinden und die einzelnen Bildmedaillons zu einem Ganzen zusammenschmelzen auch die lichte Farbe triumphiert. Das Einzelne wird nur zur Funktion in der universalen Harmonie des Ganzen. Diese Einsicht läßt Übel und alle Not als nur relativ und bedingt, als vom einseitigen Standpunkt aus gesehen erscheinen und erkennt sie notwendig zu der großen Harmonie.

Deutschland hat schon im 17. Jahrh. gezeigt, daß es hochbarocken Geistes ist, nicht so sehr durch die Malereien am Ende dieses Jahrhunderts, als durch die Gestalt des Philosophen Leibniz, der großartiger als die wesensverwandten Shaftesbury und Pope (S. 85f) das in der Kunst verworrener Gestammelte bereits klar ausspricht. Alle Deutung, die hier aus den einzelnen Schöpfungen der nordisch germanischen Länder erschlossen wurde, liegt in seiner Formulierung vor. Und zwar sind gerade die im eigentlichen Sinne barocken Bestandteile, wie sie bei van Dyck und Rembrandt hervorgehoben wurden, die treibenden Kräfte seiner Philosophie. Wenn Dilthey von ihm sagt, kein anderer Mensch hätte so die Befreundung aller Dinge in einem gemeinsamen Sinn der Welt empfunden, so ist das eine Kraft, auf die das ganze Jahrhundert hingearbeitet hat. Denn nichts anderes bedeutet die Annäherung der Farben in Braun und Gold bei Rembrandt und van Dyck. Nichts anderes bedeutet ferner die Angleichung der Konturen der verschiedenen Farbflecke. Keine gerade Linie soll feindselig die andere überschneiden, sie sollen sich einander versöhnlich anschmiegen, weil sie zu einem Ganzen gehören und eines Geistes sind. Nothing is foreign, parts relate to whole; nothing stands alone (Pope). Aber gerade Leibniz hat nicht nur die Verwandtschaft der Dinge, sondern die einzelnen Formkräfte betont, die als geschlossene Organismen auf-

treten und in sich das ganze Universum auf ihre Weise spiegeln. So waren auf den Bildflächen die einzelnen Farbflecke in stufenweiser Abschattierung durch den Ovalring des Dunkels notwendig abgeschlossen, und das Bildganze zu einem einheitlichen Organismus geworden. Das Einzelwesen ist aber nichts Vereinzeltes, es spiegelt das Ganze und ist mit ihm organisch verbunden, diese Erkenntnis gab die Kraft, die einzelnen Altäre zu Wandfeldern zu erweitern, die Wandfelder zu durchbrechen und die Malereien frei über die Räume zu ziehen und schließlich die einzelnen Raumabschnitte zu einem einzigen übersichtlichen, in allen Teilen zusammenwogenden Raum zu vereinigen. Die Ovalräume der Kirchen wiederholen die Kurvaturen und den Ovalabschluß der Bilder als Symbol der universalen Harmonie; die Helligkeit der Räume wiederholt die Helligkeit der Farben als Symbol des Optimismus. Und wie die Formen ohne Aufgabe ihres individuellen Wesens sich ins Grenzenlose erweitern können, so durcheilen auch inhaltlich die Gefühle die weitesten Distanzen: hier Demut, hingebungsvolle Unterordnung in zahllosen Anbetungsszenen dargestellt, daneben scheinbar polar entgegengesetzt und doch aus demselben Gefühl der Verehrung alles Reinen und Edlen geboren der unnahbare Stolz himmlischer und weltlicher Herrscher. Auch diese Skala ist zuerst von van Dyck durchlaufen (S. 54).

Es wird heute noch der Barock stets vom Gegensatz zum Klassischen aus gefaßt. Wie läßt sich das Wesen des Barock positiv entwickeln? Nur von der Erkenntnis des Leibniz aus, daß die Welt erfüllt ist von unendlich vielen, unendlich kleinen Teilchen, die jedes in seiner Weise das Universum spiegeln und die sich in größtmöglicher Anpassung zu größeren Organismen zusammenschließen. Auf die kleinsten Farbteilchen, die Konturen der größeren Farbkomplexe und die so zustande kommende Gesamtform hin analysiert, wird die Bildfläche im Barock zum Spiegel eines vollkommenen Universums, die, von den Gegenstandsformen Körper und Raum aus beurteilt, nur als eine Entartung des klassischen Geistes erkannt werden kann. Stets wird ja dennoch im europäischen Barock die allseitige Angleichung durch den zweiseitigen Gegensatz (S. 162, Abb. 125, 127) durchbrochen. Seit 1630 wurde in der Wendung, die Rubens (S. 45), van Dyck (S. 70) und Rembrandt (S. 156) nahmen, ein Erstarken des rationalistischen Geistes festgestellt. In der deutschen Malerei tritt überhaupt die Symmetrie gegenständlich und formal stark hervor (Schönfeld). Hell- und Dunkelhälfte der Fläche werden scharf gesondert (Scheits), und die zusammenfassende Ovalkurve bleibt unvollständig oder wird durch Gegenführungen durchkreuzt (Willmann). Dem nordischen Barock bleibt eben ein starker Bestandteil der auf klaren Gegensatz gestellten Symmetrie der Renaissance immanent, wie auch für den Philosophen Leibniz die klassische Philosophie eines Platon schließlich die idealste Richtschnur blieb. Aber einige wesentliche Züge des Hochbarock scheinen sich gerade in der deutschen Malerei bereits im 17. Jahrhundert zu äußern. Der Wille, den kleinsten Teilchen ihre Sondergestalt zu lassen — das Leibnizsche Indiszernibiliengesetz — drückt sich in der charakteristischen Handschrift aus, die den einzelnen aus dem Duktus der Hand organisch geführten Pinselstrich stehen bleiben läßt. Bei den Hamburgern, bei Schönfeld, bei Willmann ist sie zu erkennen. Gegenständlich aber weist die gegen Jahrhundertende zutage tretende allseitige Beziehungnahme der Körper im Raum, die Durchformung der dritten Dimension, auf den größten Zug des deutschen Geistes hin, der auch aus Sandrarts im Gegensatz zu den französischen, zensurenerteilenden Dogmatikern grenzenlos konziliatorischer Teutscher Akademie hervorgeht, auf den deutschen Universalismus.



Nachweis zitierter Werke und Anmerkungen

S. 8, Z. 46. Wilh. Windelband, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Straßburg 1891. 11. Aufl. Tübingen 1924. Teil IV.

S. 9, Z. 1ff. Wilh. Dilthey, Ges. Schriften. Bd. II. Leipzig 1923. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. S. 298. „Giordano Bruno war der Philosoph der Renaissance. Ihr künstlerisches Lebensgefühl und ihre Lebensideale wurden durch ihn zu einer Weltansicht und zu einer moralischen Formel erhoben." Daselbst S. 297. „Giordano Bruno ist das erste Glied in der Kette pantheistischer Denker, welche durch Spinoza und Shaftesbury, durch Robinet, Diderot, Deschamps und Buffon, durch Hemsterhuys, Herder, Goethe und Schelling zur Gegenwart geht."

S. 9, Z. 3. G. Simmel, Rembrandt. Leipzig 1916. S. 88. „Giordano Bruno, der schlechthin als der Philosoph der Renaissance gilt, scheint mir an diesem Punkte (des Pantheismus) vielmehr das Grundgefühl des Barock zum Ausdruck zu bringen, die Auflösung der in ihrer Besonderheit sinnvollen Form zugunsten eines Gesamtzusammenhanges; dieser allein ist das Einheitliche und Absolute, innerhalb dessen jedes Element nur in der Relation zu den anderen eine Bedeutung erhält."

S. 34, Z. 18. Giordano Bruno (1548—1600), Dialoghi della causa principio ed uno. Deutsch von Lasson. Berlin 1872. — Francesco Patrizzi (1519—1587), Nova de universis philosophia. Ferrara 1591. — Tommaso Campanella (1568—1639). Ausg. v. d'Ancona. Turin 1854, bes. Realis philosophiae partes quatuor mit Civitas Solis. 1623.

S. 34, Z. 25ff. G. W. Leibniz, Philosophische Schriften. Herausg. v. C. J. Gerhardt. Berlin 1882. Bd. VI, S. 535. „Cor comme l'ocean est un amas des gouttes, Dieu seroit pour ainsi un assemblage de toutes les ames, à peu pres de la même maniere, qu'un Essaim d'abeilles est un assemblage de ces petits animaux, mais comme cette essaim n'est pas luy même une veritable substance, il est clair, que de cette maniere l'esprit universel ne seroit point un Estre veritable luy même." (Deutsche Ausgabe übers. v. Buchenau, eing. v. E. Cassirer. Bd. II. Leipzig 1906. S. 58.)

S. 53, Z. 20. Shakespeare, The Tempest. Epilog.

S. 53, Z. 24. Ed. Spranger, Lebensformen. Heidelberg 1921. S. 240.

S. 53, Z. 38. Leibniz, Her. v. Gerhardt. Bd. VI, S. 546. „Puisque l'uniformité, que je crois observée dans toute la nature, fait, que par tout ailleurs, en tout temps et en tout lieu on pourroit dire, que c'est tout comme icy, aux degrés de grandeur et de perfection près; et qu'ainsi les choses les plus eloignées et les plus cachées s'expliquent parfaitement par l'analogie de ci qui est visible et près de nous" (Buchenau-Cassirer, Bd. II, S. 73).

S. 54, Z. 23. Z. B. E. Schaeffer im Bd. Klass. d. Kunst. — Bode in Die holl. u. vläm. Malerschulen. — Haberditzl im Thieme-Becker.

S. 58, Z. 35. Vgl. A. Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen. S. 36. Die Malerei „vereinigt also die beiden Bestandteile unserer Welt (Raum und Körper), die von den anderen beiden Künsten je einzeln behandelt werden, nun aber lediglich fürs Auge, d. h. . . indem sie sie auf einer Fläche zur Erscheinung bringt."

S. 60, Z. 26. W. Dilthey, Die Autonomie des Denkens im 17. Jh. (in Ges. Schr. Bd. II, S. 246). — Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie. I. 5. Aufl. Leipzig 1911, S. 461. Giordano Bruno verhält sich zu Leibniz „wie die phantastische Verschwommenheit der Renaissance zu der wissenschaftlichen Reife des XVII. Jahrhunderts."

S. 60, Z. 37. O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes. München 1917. 33. Aufl. 1923. Kap. I, S. 117ff., Kap. IV, S. 310ff. und andere Stellen.

S. 85, Z. 50ff. Alexander Pope, An Essay on Man. London 1733. Ep. III. Z. 7ff.: Look round our world; behold the chain of Love / Combining all below and all above. / See plastic Nature working to this end, / The single atoms each to other tend, / Attract, attracted to, the next in place / Form'd and impell'd its neighbour to embrace. / See Matter next, with various life endu'd, / Press to one centre still, the gen'ral Good."



S. 86, Z. 6ff. Ep. III, Z. 295. Such is the world's great harmony, that springs / From Order, Union, full Consent of things: / Where small and great, where weak and mighty, made / To serve, not suffer, strengthen, not invade; / More pow'rful each as needful to the rest, And, in proportion as it blesses, blest; / Draw to one point, and to one centre bring / Beast, Man, or Angel, Servant, Lord, or King. (Deutsche Ausgabe von Warburton. Mannheim 1784.)

S. 138, Z. 38. René Déscartes, Discours de la méthode. La Dioptrique, Les Méteores, La Géometrie 1634—37. Ausg. der franz. Akad. Paris 1897—1910. Bd. 6. Vgl. Vorländer, Gesch. d. Philos. Leipz. 1927. Bd. 2, S. 79.

S. 158, Z. 19. Calvin, Institutio religionis Christianae. 1. Ausg. 1535. Vgl. Zwinglis Determinationslehre der Gnadenwahl. Zwingli, De providentia Dei. Zürich 1530.

S. 158, Z. 30. Goethe, Aus Kunst und Altertum. Ges. Werke, 30. Teil hersg. v. A. G. Meyer u. G. Witkowski. Stuttgart o. J., S. 578.

S. 160, Z. 43. F. Hudigs Aufsatz über diese Beziehung (Oud Holland XI.I. S. 8) ist mir erst später bekannt geworden. Daß die Entdeckung von verschiedener Seite jetzt plötzlich gemacht wird, zeugt von der Tendenz der Zeit, auch die holländische Kunst in den Rahmen des europäischen Barock einzuspannen.

S. 163, Z. 9. C. v. Lorck, Grundstrukturen des Kunstwerks. S. 13—15 und S. 23/24.

S. 163, Z. 13ff. Gerard de Lairesse, Het Groot Schilderboek. Amsterdam 1707. IV. Buch, S. 224. Van het schikken der donkere voorwerpen tegen een lichte grond, ver en van naby dezelve. S. 233: „Voor al dient men ook in acht neemen, dat in een Ordinantie de eene zyde het tegendeel van de andere is, niet alleen wegens licht en donker, maar ook in hoogte en laagte: zo wel in Historien als Landschappen, ja in alle verkiezingen." — S. 232. „is een algemeene regel, dat, als' er eenige lichte voorwerpen aan d'eene zyde zyn, die aan de andere zyde donker moeten weezen." S. 231. „Van het schikken der ongelyke Voorwerpen, benevens licht tegen donker, en donker tegen licht." S. 233. „t'Is wel te begrypen, dat het geen hier deze voorbeelden aangemerkt is, wegens licht en donker boven, nevens en achter malkanderen, anders om even het zelfde is: dat's te zeggen, als het geen, 't welk nu donker is, licht waar, en het lichte donker. Ook is het onwederspreekelyk, dat, by aldien men een van die lichten weg nam, d'ordinantie en aangenaame reddering t'eenemaal te niet zou worden, ja zodanig dat men dezelve onmogelyk zou konnen goed maaken, zonder het geheele Stuk te veranderen." — Das Werk des Lairesse gibt nicht nur, was die Form anbetrifft, sondern auch in bezug auf Körper und Raum sowie das rein Gegenständliche außerordentlich wichtigen Aufschluß über das Wesen des barocken Klassizismus: über das symmetrische Gegenüberstellen untereinander klar entgegengesetzter Elemente. (Bes. S. 237/8.)

S. 163, Z. 44. Z. B. VI. Buch, S. 343. „Al wat leeft en lusten voed / De zelve door verand'ring boet. — Deze is de ziel van alle vreugd, de prikked tot vermaak, en de saus van's menschen leven;"

S. 184, Z. 49. Van Dyke weist in Rembrandt and his school (S. 64, Plate X) das Rembrandtsche Bild in Newport dem Drost zu, und zwar geht Dyke nicht wie ich bei meinem Vergleich von der Bathseba aus, sondern dem Drostschen Bilde in der Wallace-Collection. Die Übereinstimmung mit dem Stile Drosts ist allerdings auffällig.

S. 187, Z. 41. Goethe in den Wahlverwandtschaften. 2. Teil, Kap. 5.

S. 188, Z. 19. Grillparzer, Sämtl. Werke, herausg. v. St. Hock. Berlin-Leipzig o. J. Teil XII, S. 16 (Grillparzer zitiert Schopenhauer).

S. 230, Z. 41. Langbehn, Rembrandt als Erzieher. 40. Aufl. Leipzig 1900. S. 252.

S. 234, Z. 41. Lairesse, Het Groot Schilderboek. S. 110. „Welke beklaagelyke voorbeelden hebben ons veele brave Meesters ... niet naargelaaten, die haar leeven lang gesukkeld en gevroet hebben ..." „Was t'een Beeldschilder, hy maakte niet anders als Santen en Santinnen: Een Landschapschilder, niet als Wildernissen en Woestynen."

S. 243, Z. 15. Bode, Die holländischen und vlämischen Malerschulen. 1917. S. 179.

S. 276, Z. 44. Mündlichen Aufschluß über Augsburger Lokalforschung verdanke ich Herrn Kustos Ohlenroth vom Augsburger Maximilian-Museum, das mit der Zeitschrift „Das Schwäbische Museum" ein Organ für die Erforschung der Kunst dieser wichtigen deutschen Provinz geschaffen hat.

S. 294, Z. 16. W. Dilthey, Leibniz und sein Zeitalter. Ges. Schriften, III. Band, S. 77.

S. 294, Z. 37. W. Dilthey, Leibniz und sein Zeitalter. Ges. Schriften, III. Band. Leipz. 1927. S. 28. „Kein moderner Mensch hat vor Leibniz die Befreundung jedes Dinges mit dem anderen in einem gemeinsamen Sinn der Welt so gefühlt als er."

S. 294, Z. 43. Pope, An Essay on Man. Ep. III, Z. 21. Nothing is foreign; Parts relate to whole; / One all-extending, all preserving Soul / Connects each beeing, greatest with the least; / Nothing stands alone; The chain holds on, and where it ends, unknown.

S. 295, Z. 34. Leibniz, Nouveaux essais sur l'entendement humain, II. Buch Kap. 27, § 1, 3 — Monadologie Abschnitt 9 — Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie 1904—06, II. S. 144.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen wiederholt aufgeführter Zeitschriftentitel:

L'Art Fl. et Holl. = L'Art Flamand et Hollandais. Antwerpen und Paris. — B. M. = The Burlington Magazine. London. — G. B. A. = Gazette des Beaux-Arts. Paris. — Gr. K. = Die Graphischen Künste. Wien. — Jb. d. pr. Ks. = Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Berlin. — Jb. d. Ks. d. ah. Kh. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. — Kchr. = Kunstchronik. Leipzig. — M. f. K. = Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig. — Mch. Jb. d. b. K. = Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. München. — Oud H. = Oud Holland. Amsterdam. — Rep. f. K. = Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin und Leipzig. — Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig. —

Zitiert wird zunächst die allgemeine, dann die speziellere Literatur in chronologischer Reihenfolge; bei den Kapiteln mit mehreren Künstlern ist für diese die (chronologische) Reihenfolge des Textes beibehalten worden.

Allgemeine Literatur zu sämtlichen Teilen

Ältere Literatur. Karel van Mander, Het Schilder Boeck. Haarlem 1604. Französisch von Hymans I, II. Paris 1884/5. Holländisch und deutsch von Floerke, I, II. München und Leipzig 1906. — Fr. Junius, De Pictura Veterum libri tres. Amsterdam 1637. Deutsch Breslau 1770. — Cornelis de Bie, Het gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const. etc. Antwerpen 1662. — Félibien des Avaux, Entretien sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres. Paris 1666—88. — Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste. Nürnberg 1675. — Gérard de Lairesse, Het groot schilderboek, I, II. Amsterdam 1707 (2. Aufl. 1712), deutsch Nürnberg 1728. — S. van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst. Rotterdam 1678. — A. Houbraken, Groote schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen. I—III. Amsterdam 1718—19. Deutsch im Auszug von A. v. Wurzbach in „Quellenschriften f. Kunstgeschichte." XIV. Wien 1879. — J. v. Gool, De nieuwe Schouburgh etc. I—III. s'Gravenhage 1718—21. — J. C. Weijermann, De levensbeschrijvingen der nederlandsche Konstschilders etc. I—III. s'Gravenhage 1729. IV. Dordrecht 1769. — Giov. Romano Baglione, Le vite dei pittori, scultori e architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano Ottavo. Neapel 1733. — J. B. Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandais. Rotterdam 1752, Paris 1753—64. — Descamps, Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, Paris 1769. — Filippo Baldinucci, Notizie dè Professori del disegno da Cimabue etc. Turin 1768—70.

Neuere Literatur: Carl Schnaase, Niederländische Briefe. Stuttgart und Tübingen 1834. — C. Immerzell und Chr. Kramm, De levens en werken der vlaamschen en hollandsche Kunstschilders. Amsterdam 1842/3 und 1857—64. — G. F. Waagen, Treasures of art in Great Britain, I—III. London 1854. suppl. vol. 1857. — Waagen, Handbuch der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. — J. A. Crowe, Handbook of Painting, The German, Dutch, and Flemish schools. London 1874. — G. F. Waagen, Kleine Schriften. Stuttgart 1875. — E. Fromentin, Les maîtres d'autrefois. Paris 1876. — Fr. D. O. Obreen, Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, I—VII. Rotterdam 1877—90. — A. Woltmann, Aus 4 Jahrhunderten niederländischer Kunstgeschichte. Berlin 1878. — Antonio Bertolotti, Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei sec. XVI e XVII. Florenz 1880. — Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, II und III. Leipzig 1882—88. — H. Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. I, II. Berlin 1882. — R. v. Lichtenberg, Zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jahrhundert. Leipzig 1892. — C. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken und seine „Groote Schoubourgh" (Quellenschriften zur holländischen Kunstgeschichte). Haag 1893. — H. E. Greve, De Bronnen van Carel van Mander in „Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte". Haag 1903. — Karl Voll, Ver-



gleichende Gemäldestudien. München und Leipzig 1907, N. F. 1910. — R. Muther, Geschichte der Malerei. II. Leipzig 1909. — Frederic Willis, Die niederländische Marinemalerei. Leipzig 1911. — Hans Jantzen, Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Leipzig 1912. — Karl Woermann, Von Apelles zu Böcklin. Ges. Aufsätze I, II. Eßlingen 1912. — W. v. Bode, Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen. Leipzig 1917. Grundlegend! — Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd. V. Leipzig und Wien 1920. — Max J. Friedländer, Die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Berlin 1923. — J. v. Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien 1924.

Lexika. Joh. Rud. Fueßli, Allg. Künstlerlexikon 5 Bde. Zürich 1779—1824. — G. K. Nagler, Neues Allgemeines Künstlerlexikon. München 1872. — G. K. Nagler, Die Monogrammisten. München und Leipzig 1857/59. — Müller-Singer, Allg. Künstler-Lexikon. Frankfurt 1895—1901. — A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig 1906—11. — Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Erschienen Bd. 1—20. A—Kni, Leipzig 1907—27.

Theorie. August Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. I. Zur Frage nach dem Malerischen. II. Barock und Rokoko. Leipzig 1896—97. — Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXIII, 1902. — A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig und Berlin 1905. — Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. — Besonders wichtig für die vorliegende Arbeit wurde: Carl von Lorck, Grundstrukturen des Kunstwerks. Wildpark-Potsdam 1925, das sowohl in der Formanalyse neue Wege betritt, als auch erstmalig systematisch den Versuch exakter Formausdeutung unternimmt.

Einleitung: Romanismus und Manierismus am Ende des 16. Jahrhunderts

Max J. Friedländer, Von van Eyck bis Brueghel. Berlin 1916. — Max J. Friedländer, Die niederländischen Manieristen. Leipzig 1921. — Max J. Friedländer, Die niederländischen Romanisten. Leipzig 1922. — Hans Kaufmann, Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau. Jb. d. pr. Ks. XLIV, S. 184. 1923. — Friedrich Winkler, Die Altniederländische Malerei. Berlin 1924. — R. Hedicke, Cornelis Floris. Berlin 1913. — Victor A. Dirksen, Die Gemälde des Martin de Vos. Berlin 1914 (Diss.). — E. Diez, Der Hofmaler B. Spranger. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXVIII, S. 93 (1909). — A. R. Peltzer, Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXX, S. 59 (1912). — Berthold Haendcke, Jos. Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XV, S. 45 (1894). — P. Bergner, Matthäus Gundelach. Jahrb. des Kgl. Instituts der Zentralkommission für Denkmalspflege. V. Beiblatt, S. 183. Wien (1911).

Vlandern

Allgemeine Literatur

Eduard Fétis, Les artistes Belges à l'étranger. Brüssel I. 1857, II, 1865. — Alfred Michiels, Histoire de la peinture flamande. I—X, 1865—1876. Bd. VI. — Ph. Rombouts und Th. van Lerius, De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. I, II. Haag 1872. — Max Rooses, Geschiedenes der Antwerpsche Schilderschool. Gent 1879. Deutsch von Reber, München 1880. — F. J. van den Branden, Geschiedenes der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. — A. J. Wouters, La Peinture flamande. Paris 1883. — Adolph Philippi, Die Blüte der Malerei in Belgien. Leipzig, Berlin 1900. — Jean de Bosschere, La technique des dessinateurs anversois. L'Art Fl. et Holl. XIV, S. 5 (1910). — Max Rooses, Exposition de l'art flamand du XVII. siècle au Palais du Cinquantenaire à Bruxelles en 1910. L'Art Fl. et Holl. XV, S. 1, 33, 61 (1911). — Trésor de l'art belge au XVII. siècle. Brüssel 1912. — Ernst Heidrich, Vlämische Malerei. Jena 1913. — Max Rooses, Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart 1914. — Rudolf Oldenbourg, Die Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts. Handbuch der Königl. Museen. Berlin 1918. — A. Fierens-Gevaert, La Peinture en Belgique. Brüssel 1918f. — K. Zoege von Manteuffel, Bilder flämischer Meister in der Galerie der Uffizien zu Florenz. M. f. K. XIV, S. 29 (1921).

I. Frühvlämische Landschaftsmalerei und Sonderung der übrigen Bildgattungen

Wolfg. v. Goethe, Über Landschaftsmalerei. — Edgar Plietzsch, Die Frankenthaler Maler. Leipzig 1910. — Kurt Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei. Halle 1923. — Emile Michel, Les Brueghel. Paris 1892. — Axel Romdahl, Pieter Brueghel d. Ä. und sein Kunstschaffen. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXV, S. 85. 1905. — René van Bastelaer, Peter Bruegel. Brüssel 1907. — Charles Bernard, Pierre Breugel l'ancien. Brüssel 1908. — Max J. Friedländer, Pieter Bruegel. Berlin 1921. — Max Dvořak, Pieter Bruegel d. Ä. Wien 1925. — Karl Tolnay, Die Zeichnungen Pieter Bruegels. München 1925. — S. Pierron, Les Mostaert. Brüssel



1912. — N. de Roever, De Coninxloos. Oud H. III, S. 33 (1885). — J. L. Sponsel, Gillis van Coninxloo und seine Schule. Jb. d. pr. Ks. X, S. 57 (1889). — E. Starke, De Coninxloos. Oud H. XVI, S. 129 (1898). — Anton Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matth. und Paul Brill. Kunstgesch. Monographien, XIV. Leipzig 1910. — Kurt Erasmus, Roelant Savery. Halle 1908 (Diss.). — Giov. Crivelli, Giovanni Brueghel, pittore fiammingo. Mailand 1878. — Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910. — P. Haverkorn van Rijsewyk, Willem van de Velde de oude. Oud H. XVI, S. 65; XX, S. 171, 225. 1898, 1902.

II. Peter Paul Rubens

Allgemeine Literatur. Roger de Piles, Vie de Rubens; in den „conservations sur la connaissance de la peinture“ etc. Paris 1677. — E. Buschmann, Pierre P. Rubens. Antwerpen 1840. — C. G. Voerhelm-Schneevogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens. Haarlem 1873. — Gachard, Histoire politique et diplomatique de P. P. Rubens. Brüssel 1877. — Chr. Ruelens, Pierre Paul Rubens. Documents et lettres. Brüssel 1877. — A. Rosenberg, Rubensbriefe. Leipzig 1881. — Goeler von Ravensberg, Rubens und die Antike. Jena 1882. — Rubens Bulletyn I—IV. Antw. 1882—1900. — Max Rooses, L'œuvre de Rubens, histoire et description. Antw. 1886—92. — Rooses und Ruelens, Codex Diplomaticus Rubenianus (Correspondence de Rubens). Bd. I—VI. Antwerpen 1887—1909. — J. Burckhardt, Erinnerungen an Rubens. Basel 1898. — Robert Vischer, P. P. Rubens. Berlin 1904. — Max Rooses, P. P. Rubens' Leben und Werke. Stuttgart 1905. — Emile Michel, P. P. Rubens, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1906. — H. Knackfuß, Rubens. Bielefeld 1909. — H. Kehrer, Rubens. München 1909. — O. Zoff, Briefe des P. P. Rubens. Übersetzt und eingeleitet. Wien 1918. — A. Rosenberg, Rubens. Klassiker der Kunst. Stuttgart und Leipzig 1905. Auflage 1921 mit Anmerkungen von Oldenbourg. — R. Oldenbourg (Bode), Sammlung der von R. Oldenbourg veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen. München und Berlin 1922.

Spezielle Literatur. K. Justi, Rubens und der Kardinal-Infant Ferdinand. Z. f. b. K. XV, S. 225, 261 (1880). — Max Rooses, La maison de Rubens. Antw. 1888. — E. Michel, P. P. Rubens et la Galerie de M. Médici 1902. — G. Glück, Kunstgeschichtliche Anzeigen. Innsbruck 1905. S. 51. — W. v. Bode, Kritik und Chronologie der Gemälde von P. P. Rubens. Z. f. b. K. Neue Folge XVI, S. 200 (1905). — K. Großmann, Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von P. P. Rubens. Straßburg 1906. — G. Glück, Jugendwerke von Rubens. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXXIII, S. 1 (1916). — F. M. Haberditzl, Die Lehrer des Rubens. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXVIII, S. 161 (1908). — Dsgl., Studien über Rubens. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXX, S. 257 (1912). — Max Rooses, Un nouveau Rubens. L'Art Fl. et Holl. XVIII, S. 93 (1912). — W. R. Valentiner, Gemälde des Rubens in Amerika. „Aus der niederländischen Kunst.“ Berlin 1914. — R. Oldenbourg, Rubens in Italien. Jb. d. pr. Ks. XXXVII, S. 262 (1916). — J. Kreitmaier, Zur Datierung und Geschichte des großen jüngsten Gerichtes. Rep. f. K. XL, S. 247 (1917). — R. Oldenbourg, Die Nachwirkung Italiens auf Rubens und die Gründung seiner Werkstatt. Jb. d. Ks. d. ah. Ks. XXXVI, S. 159 (1918). — R. Oldenbourg, Beiträge zu Rubens als Bildnismaler. Mch. Jb. d. b. K. XI, S. 55 (1919/20). — Gustav Glück, Rubens' Liebesgarten. Jb. d. Ks. d. ah. Kh., XXXV, S. 49 (1920/21). — Robert Eigenberger, Ergänzungen zum Lebenswerk des Rubens und van Dyck in der Akadem. Gal. in Wien. Belvedere V, S. 1. Wien 1924.

III. Anton van Dyck

Allgemeine Literatur. Raffaello Soprani, Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi. 2. Aufl. von Ratti. Genua 1768. — Alfred Michiels, Van Dyck et ses élèves. Paris 1881. — I. Guyffrey, Ant. van Dyck, sa vie et son œuvre. Paris 1882. — H. Knackfuß, Anton van Dyck. Bielefeld 1896. 5. Aufl. 1913. — L. Cust, Anthony van Dyck. An historical study of his life and works, London 1900 und überarb. Aufl. 1905. — L. Cust, Van Dyck, London 1906. — Paul de Mont, Antoon van Dyck. Haarlem 1906. — E. Schaeffer, Van Dyck. Klassiker der Kunst. Stuttg. und Leipz. 1909.

Spezielle Literatur. W. H. Carpenter, Picturial notices. Consisting of a Memoir of Sir Anton van Dyck. London 1844. — Fr. Wibiral, L'iconographie d'Antoine van Dyck. Leipzig 1877. — W. v. Bode, Anton van Dyck in der Liechtenstein-Gal. Graphische Künste, XII, S. 45 (Wien 1889). — M. Menotti, Van Dyck a Genova. Arch. storico dell'Arte, III, S. 281, 300, 342. Rom 1897. — H. Hymans, Quelques notes sur A. van Dyck. Bulletin de l'academie royale (Antwerpen 1899). — E. Law, Van Dycks pictures at Windsor Castle. London 1899. — L. Cust, A. van Dycks Chatsworth Sketchbook. London 1902. — H. Hymans, Note sur le séjour de v. Dyck en Italie. Bulletin de l'académie royale (Antwerpen 1905). — Karl Woermann, Die frühe Apostelfolge van Dycks. Dresdner Jahrbuch, I, S. 25 (Dresden 1905). — Max Rooses, Van Dyck en Italie. Bulletin de l'académie royale. Brüssel 1906. — Max Rooses, Les années de l'étude et de voyage de

van Dyck. L'Art Fl. et Holl. VIII, S. 1, 101 (1907). — L. Cust, Description of the Sketchbook by Sir Antony van Dyck. London 1907. — G. Pauli, Zeichnungen van Dycks in der Bremer Kunsthalle. Z. f. b. K. Neue Folge XIX, S. 82 (1908). — W. R. Valentiner, Frühwerke des Anton van Dyck in Amerika. „Aus der niederländischen Kunst." Berlin 1914. — Rudolf Oldenbourg, Studien zu van Dyck. Mch. Jb. d. b. K., IX, S. 224 (1914/15). — Collins Baker, The chronology of english van Dycks. B. M., XXXIX, S. 267 (1921).

IV. Rubens' und van Dycks Umgebung und Nachfolge

I. Helbig, Histoire de la peinture du pays de Liège. Lüttich 1873. — H. Hymans, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. Brüssel 1879. — I. Helbig, L'art moran. Brüssel 1906. — Gustav Glück, Aus Rubens' Zeit und Schule. Jb. d. Ks. d. ah. Kh., XXIV, S. 1 (1903). — Rudolf Oldenbourg, Jan Boeckhorst und Rubens. Jb. d. pr. Ks., XXXVI, S. 162 (1915). — Friedrich Antal, Zwei flämische Bilder der Wiener Akademie. Jb. d. pr. Ks., XLIV, S. 57 (1923).

V. Jakob Jordaens

P. Buschmann, Jacob Jordaens. Amsterdam und Brüssel 1905. — P. B. Jr., L'exposition Jordaens à Anvers. L'Art Fl. et Holl., IV, S. 151 (1905). — H. Fierens-Gevaert, Jacob Jordaens. (Collection des Grands Artistes.) Paris 1905. — Max Rooses, Jordaens' Leben und Werke. Stuttgart 1908. Flämisch: Antwerpen 1907. Französisch: Paris 1906. Englisch: London 1908.

VI. Sittenbild, Landschaft, Tierstück und Stilleben

K. Zoege v. Manteuffel, Das flämische Sittenbild. Leipzig 1922. — Max Rooses, Les dessins des Maîtres Flamands. Les Petits Maîtres du XVII. siècle. L'Art Fl. et Holl., I, S. 55 (1904). — W. v. Bode, Adriaen Brouwer. Graph. K., VI, S. 21 (1884). — F. Schmidt-Degener, Adriaen Brouwer. Brüssel 1908. — W. v. Bode, Adriaen Brouwer. Berlin 1924. — K. Zoege v. Manteuffel, Joos v. Craesbeeck. Jb. d. pr. Ks., XXXVII, S. 315. 1916. — K. Zoege v. Manteuffel, Bilder David Ryckaerts d. J. „Mitteilungen aus dem sächsischen Ks.", VI, S. 53. Dresden 1915. — John Vermoelen, Teniers le jeune, sa vie et ses œuvres. Journal des Beaux-Arts 1864/5/6. Antwerpen 1865. — Adolf Rosenberg, Teniers d. J. Bielefeld 1897. — W. v. Bode, David Teniers. Z. f. b. K. Neue Folge XXIX, S. 191 (1918). — J. O. Kronig, Deux attributions nouv. au Musée de Gand (L. de Vadder). L'Art Fl. et Holl., XVIII, S. 122 (1912). — H. Marcel, Jean Siberechts. G. B. A., LIV, S. 366. 1912. — G. H. Hoogewerf, Nature morte italiane del seicento e del settecento. Dedalo IV, S. 599, 710. Milano, Roma 1923/24. — H. Tomann, J. D. de Heem. Kchr., XXIII, Sp. 607. 1888. — H. Tomann, Über die Malerfamilie de Heem. Rep. f. K., XI, S. 123 (1888).

Holland

Allgemeine Literatur

Ampzing, Beschrijving en lof de Stadt Haarlem. Haarl. 1628. — W. Burger (Thoré), Les musées de la Hollande Paris, I. 1858, II. 1860. — A. van der Willigen, Les artistes de Haarlem. Haarlem und Haag 1870. — Henri Havard, L'art et les artistes hollandais. I—IV. Paris 1879—81. — Henri Havard, Histoire de la peinture holl. Paris 1882. — W. v. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883. — A. v. Wurzbach, Geschichte der holländischen Malerei. Leipzig und Prag 1885. — S. M. Veth, Dordrechtsche Schilders. Oud H. VI, S. 68, 129, 182; VII, S. 129, 298; VIII, S. 23, 125; X, S. 1; XII, S. 107; XVI, S. 121; XXI, S. 111 (1887—1903). — P. Haverkorn von Rijsewijk, Rotterdamsche Schilders. Oud H. VIII, S. 203; IX, S. 56; XI, S. 47; XII, S. 131 (1890—94). — C. Hofstede de Groot, De wetenschappenlijke Resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht 1894. Oud H. XIII, S. 34 (1895). — Adolf Philippi, Die Blüte der Malerei in Holland. Leipzig 1901. — W. v. Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1907. — C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holl. Maler des 17. Jahrhunderts. I. Steen, Metsu, Dou, Hooch, C. Fabritius, Vermeer. II. Cuyp, Wouwermann. III. Hals, Ostade, Brouwer. IV. Ruisdael, Hobbema, Adr. v. de Velde, Potter. V. Terborch, Netscher, Schalcken, Slingeland, E. v. d. Neer. VI. Rembrandt, Maes. VII. W. v. d. Velde, Capelle, Backhuysen, A. v. d. Neer. VIII. Goyen, Heyden, Wijnants. IX. Hackaert, Berchem, du Jardin, Both, Pynacker. Eßlingen und Paris 1907—26. Grundlegend! — W. Martin, Über den Geschmack des holländischen Publikums im 17. Jahrhundert. M. f. K., I, 2, S. 727 (1908). — E. Waldmann, Die Ausstellung holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts in New-York. Z. f. b. K., XXI, S. 73 (1910). — W. Martin, Altholländische Malereien. I—VIII. Leipzig 1913/14. — W. R. Valentiner, Aus der niederländischen Kunst. Berlin 1914. — A. Bredius,



Künstlerinventare. Urkunden z. Gesch. der holl. Kunst des 16. 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 1—7 und Reg. Haag 1915—22. — E. Plietzsch, Nebenwerke der holl. Maler des 17. Jahrhunderts. Z. f. b. K. Neue Folge XXVII, S. 113, 129 (1916). — L. Burchardt, Die holländischen Radierer vor Rembrandt. Berlin 1917. — W. Martin, Altholländische Bilder. Berlin 1918. — Fritz Roh, Die holländische Malerei. Jena 1921. — Zahlreiche kurze Artikel des Burlington Magazine mit Abbildungen unbekannterer Werke.

I. Verschiedene Richtungen im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts

1. Wandlung des Manierismus. O. Hirschmann, Hendrik Goltzius. Leipzig 1919. — O. Hirschmann, Karel van Manders Haarlemer Akademie. M. f. K. XI, S. 23 (1918). — A. Dresdner, Noch einmal die Haarlemer Akademie. M. f. K. XI, S. 276 (1918).

2. Nachfolger Elsheimers. Kurt Freise, Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst. Leipzig 1911. — H. Wichmann, Leonhart Bramer, Leipzig 1923.

3. Das halbfigurige Sittenbild. Bredius und Haverkorn van Rijsewijk, H. Gerritz Pot. Oud H. V, S. 161 (1887). — C. Hofstede de Groot, Judith Leyster. Jb. d. pr. Ks. XIV, S. 190, 232 (1893). — A. v. Schneider, Gerard Honthorst und Judith Leyster. Oud H. XL, S. 169 (1922). — G. Y. Hoogewerff, Gherardo delle Notti. Roma 1924 (Biblioth. d'arte illustrata. Bd. 21).

4. Gruppenbild und Porträt. D. C. Meijer, De Amsterdamsche Schutterstucken. Oud H. III, S. 108; IV, S. 198, 225 (1885/6). — Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXIII, S. 71 (1902). — I. Six und W. del Court, De Amsterdamsche Schutterstucken. Oud H. XXI, S. 65 (1903). — R. Oldenbourg, Beiträge zu Cornelis Ketel. M. f. K. VII, S. 179 (1914). — R. de Roever, 3 Amsterdamsche Schilders: Pieter Isaacz, Abraham Vinck, Cornelis van de Voort. Oud H. III, S. 171 (1885). — A. Bredius, Michiel Jansz van Mierevelt. Oud H. XXVI, S. 1 (1908). — I. Six, Cornelis van der Voort, Oud H. V, S. 1; XXIX, S. 129 (1887, 1911). — I. Six, Nicolas Eliasz Pickenoy. Oud H. IV, S. 81 (1886). — Bredius und E. W. Moes, De schildersfamilie Ravestijn. Oud H. IX, S. 207; X, S. 41 (1891/92). — I. O. Kronig Thomas de Keyser. Onze Kunst XVI, S. 77. Amsterdam (1909). — I. O. Kronig, Thomas Hendricksz de Keyser. L'Art Fl. et Holl. XIII, S. 65, 89 (1910). — R. Oldenbourg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Leipzig 1911.

II. Franz Hals

W. v. Bode, Franz Hals und seine Schule. Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Leipzig 1871. — Unger und Vosmaer, Frans Hals. Radierungen nach seinen Werken mit Text. Leiden 1874. — H. Knackfuß, Franz Hals. Bielefeld 1896. 5. Auflage 1913. — Gerald S. Davies, Frans Hals. London 1902. — E. W. Moes, Frans Hals, sa vie et son œuvre. Brüssel 1909. — Bode und M. Binder, Frans Hals, sein Leben und seine Werke. Berlin 1914. — W. R. Valentiner, Franz Hals, Klass. d. Kunst. Stuttg. u. Berl. 1921. — A. Bredius, Archiefsbrokkels betreffende Frans Hals. Oud H. XLI, S. 19 (1923/24). —

III. Rembrandt

Allgemeine Literatur. C. Vosmaer, Rembrandt, ses précurseurs, ses années d'apprentissage. Haag 1863. — C. Vosmaer, Rembrandt, sa vie et ses œuvres. Haag 1868. — Chr. Blanc, L'œuvre complet de Rembrandt. Paris 1880. — E. Dutuit, L'œuvre complet de Rembrandt. Estampes I, II. Paris 1883. Tableaux et dessins Paris 1885. — Emile Michel, Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1893. — H. Knackfuß, Rembrandt. Bielefeld und Leipzig 1895. — Bode und Hofstede de Groot, Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde usw. mit den heliogr. Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Bd. I—VIII. Paris 1897—1905. — Carl Neumann, Rembrandt. 1. Aufl. Berl. u. Stuttg. 1902. 3. Aufl., 2 Bände, München 1922. — R. Muther, Rembrandt, ein Künstlerleben. Berlin 1904. — A. Rosenberg, Rembrandt. Klass. d. Kunst. Stuttg. u. Leipzig 1906. — C. Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt. Haag 1906. — P. Schubring, Rembrandt. Leipz. 1907. — S. Baldwin Brown, Rembrandt. London 1907. — D. Veth, Rembrandts Leben und Kunst. Leipz. 1908. — W. R. Valentiner, Rembrandt. Klass. d. Kunst. Stuttg. u. Berlin 1908. — D. Veth, Im Schatten alter Kunst. Berlin 1910. — C. I. Holmes, Notes on the art of Rembrandt. London 1911. — Georg Simmel, Rembrandt. Leipz. 1916. — M. Eisler, Rembrandt als Landschafter. München 1918. — W. R. Valentiner, Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde. I, II, Klass. d. Kunst. Stuttgart, Berl. u. Leipz. 1921—1923. — Hans Kaufmann, Rembrandts Bildgestaltung. Stuttg. 1922. — Werner Weisbach, Rembrandt. Berl. u. Leipz. 1926.

Spezielle Literatur. W. v. Bode, Rembrandts früheste Tätigkeit. Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien 1881. — C. Hofstede de Groot, Die Entlehnungen Rembrandts. Jb. d. pr. Ks. XV, S. 175. 1894. — D. Veth, Die angebl. Verstümmelung von Rembrandts Nachtwache. Jb. d. pr. Ks. XXIII



(1902). — W. R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905. — Jan Veth, Rembrandtiana, L'Art Fl. et Holl. IVff. (1905ff.). — W. R. Valentiner, Rembrandts Darstellungen der Susanna. Z. f. b. K. Neue Folge XIX, S. 32. 1906. — Kurt Freise, Bathsebabilder von Rembrandt und Lastman. M. f. K. II, S. 302 (1909). — W. v. Bode, Der junge Rembrandt und seine Werkstatt. Z. f. b. K. XXIII, S. 210 (1912). — C. Hofstede de Groot, Meiningsvorschillen omtrent Werken von Rembrandt. Oud H. XXX, S. 65, 174; XXXI (1912—13). — Jan Veth, Une Etude Préliminaire pour la ronde de nuit. L'Art Fl. et Holl. XVII, S. 32 (1912). — F. Schmidt-Degener, Le portrait de Gérard de Lairesse par Rembrandt. L'Art Fl. et Holl. XIX. S. 97 (1913). — J. Kruse, Die Farben Rembrandts. Stockholm 1913. — F. Schmidt-Degener, Portretten door Rembrandt. Oud H. XXXII. S. 217 (1914). — D. Veth, Rembrandt en de italiaansche Kunst. Oud H. XXXIII. S. 1 (1915). — Frits Lugt, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam. Amst. 1915. Deutsche Ausg. von Hanke. Berlin 1920. — W. v. Bode, Ein Studienkopf aus Rembrandts Spätzeit im Berliner Schloß und seine Beziehung zu den slawischen Pilger- und Mönchsbildern des Meisters aus dem Jahre 1661. Jb. d. pr. Ks. XXXVIII, S. 107 (1917). — Corrado Ricci, Rembrandt in Italia. Milano 1918. — Carl Neumann, Aus Rembrandts Werkstatt. Heidelberg 1919. — Hans Kaufmann, Rembrandt und die Humanisten vom Muiderkring. Jb. d. pr. Ks. XLI, S. 46 (1920). — Wilh. Fränger, Der junge Rembrandt. Heidelberg 1920. — C. Hofstede de Groot, Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandtforschung. Stuttg. 1922. — F. Hudig, Rembrandts Nachtwacht en Italië. Oud H. XLI, S. 8 (1923/24). — C. Hofstede de Groot, Rembrandts Reisen nach England. Oud H. XXXIX, S. 1 (1921). — C. Hofstede de Groot, Rembrandts bijbelsche en historische voorstellingen. Oud H. XLI, S. 49, 97 (1923/24).

Graphik. C. H. Middleton, A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt van Rhyn. London 1878. — F. Seymour Haden, L'œuvre gravé de Rembrandt. Paris 1880. — D. Rovinski, L'œuvre gravé de Rembrandt (1000 phototypies). Petersburg 1890. — W. v. Seidlitz, Rembrandts Radierungen. Leipzig 1894. — W. v. Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipz. 1895. — W. v. Seidlitz, Nachträge zu Rembrandts Radierungen. Rep. f. K. XXII, S. 208; XXX, S. 231 (1899—1906). — F. Lippmann und Hofstede de Groot, Zeichnungen von Rembrandt. Berlin 1900ff. — H. W. Singer, Rembrandt, des Meisters Radierungen. Klass. d. Kunst. Stuttg. 1906. — Richard Hamann, Rembrandts Radierungen. Berlin 1906. — H. W. Singer und Jaro Springer, Rembrandt. Sämtliche Radierungen. I, München 1920; II 1916; III 1920. — Carl Neumann, Rembrandt. Handzeichnungen. München 1918. — Waldemar v. Seidlitz, Die Radierungen Rembrandts. Leipz. 1922. — O. Benesch, Rembrandts zeichnerische Entwicklung. Österreich. Rundschau XIX, S. 993 (1923). — W. R. Valentiner, Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen. Klass. d. Kunst. Stuttg. 1925. — Hans Kaufmann, Zur Kritik der Rembrandtzeichnungen. Rep. f. K. XLVII, S. 157 (1926).

Schule. D. Rovinski, L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt. Petersburg 1894. — John C. van Dyke, Rembrandt and his school. New York 1923. — Kurt Bauch, Jacob Adriansz Backer. Berlin 1926. — Hans Schneider, Ferdinand Bol als Monumentalmaler im Amsterdamer Stadthaus. Jb. d. pr. Ks. XLVII, S. 73 (1926). — W. R. Valentiner, Nicolaus Maes. Berlin und Leipzig 1924. — K. Lilienfeld, Aert de Gelder. Quellenstudien zur holl. Kunstgesch., Bd. IV. Haag 1914. — F. Schmidt-Degener, Aert de Gelder und Rembrandt. Z. f. b. K. Neue Folge XXVII, S. 328 (1916).

IV. Sittenbild

Ad. Goldschmidt, Willem Buytewech. Jb. d. pr. Ks. XXIII, S. 100 (1902). — Georg Poensgen, Beiträge zur Kunst des Willem Buytewech. Jb. d. pr. Ks. XLVII, S. 87 (1926). — H. Burg, Über einige Porträts des A. Palamedesz. M. f. K. IV, S. 293 (1911). — Ch. M. Dozy, Pieter Codde, de schilder en de dichter. Oud H. II, S. 35 (1894). — E. W. Moes, Pieter van Laer Oud H XII, S. 95 (1894). — Marguerite van de Wiele, Les Frères van Ostade. Paris 1893 (Les Artistes Célèbres). — A. Rosenberg, Adriaen und Isack van Ostade. Bielefeld und Leipzig 1906. — W. v. Bode, Die beiden Ostade. Z. f. b. K. XXVII, S. 1 (1916). — Elfried Bock, A. v. Ostade. Die Radierungen des Meisters. Berlin 1923. — A. Bredius, Jan Miense Molenaer. Oud H. XXVI, S. 41 (1908). — August Goldschmidt, Egbert und Adriaen van der Poel. Oud H. XL, S. 57 (1922). — Orlers, Beschryv. de Stadt Leiden, 1641 (Dou). — W. Martin, Het leven en de werken van Gerrit Dou. Leiden 1901. — W. Martin, Gerard Dou. Klass. d. Kunst. Stuttg., Berlin 1913. — E. W. Moes, Gerard Terborch en zijne Familie. Oud H. V, S. 145 (1886). — E. Michel, Gérard Terborch. Paris 1890. — W. v. Bode, Die künstlerische Entwicklung des W. Terborch. Jb. d. pr. Ks. II, S. 144 (1881). — Adolf Rosenberg, Gerard Terborch und Jan Steen. Bielefeld 1897. — A. Bredius, Terborch te Amsterdam. Oud H. XVII, S. 189 (1899). — Franz Hellens, Gérard Terborch. Brüssel 1911. — W. v. Bode, Kunsthistorische Ausbeute aus

dem Deutschen Kunsthandel. 1. Terborch. Rep. f. K. XLVI, S. 109 (1925). — T. v. Westrheene, Jan Steen. Hagg 1856. — W. Martin, L'exposition Jan Steen à Londres. L'Art Fl. et Holl. XII, S. 129 (1909). — C. Hofstede de Groot, Proeve van een kritische beschrijving van het werk van Pieter de Hooch. Oud H. X, S. 178 (1892). — P. Haverkorn van Rijsewijk, Pieter de Hooch. Oud H. X, S. 172 (1892). — A. D. Rudder, Pieter de Hooch et son œuvre. Brüssel u. Paris 1914. — Karl Lilienfeld, Wiedergefundene Gemälde des Pieter de Hooch. Z. f. b. K. 58, S. 183 (1924/25). W. v. Bode und A. Bredius, Es. Boursse, ein Schüler Rembrandts. Jb. d. pr. Ks. XXVI, S. 205 (1905). — C. Hofstede de Groot, Jan Vermeer van Delft und Carel Fabritius (Photogravüren). Leipzig 1908. — Edgar Plietzsch, Vermeer van Delft. Leipzig 1911. — W. v. Bode, Jan Vermeer und P. de Hooch als Konkurrenten. Jb. d. pr. Ks. XXXII, S. 1 (1911). — Hermann Voß, Vermeer van Delft und die Utrechter Schule. M. f. K. V, S. 79 (1912). — M. Eisler, Der Raum bei Jan Vermeer. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXXIII, S. 213 (1916). — P. Johansen, Jan Vermeer van Delft (l'ordre chronologique). Oud H. XXXVIII, S. 185 (1920). — Vanzype, Vermeer de Delft. Paris und Brüssel 1925.

V. Landschaft, Architekturstück, Stilleben und Porträt

Joh. de Jonghe, Die holländische Landschaftsmalerei. Übersetzt von Jettes. Berlin 1905. — Hans Jantzen, L'espace dans les marines Hollandaises. L'Art Fl. et Holl. XIII, S. 157 (1910). — Willi Drost, Über Wesensdeutung von Landschaftsbildern, aufgezeigt a. d. holl. Landschaftsmalerei des 17. Jhs. Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft XV. Stuttg. 1920. — Rolph Grosse, Die holländische Landschaftskunst 1600—1650. Stuttg. 1925. — W. v. Bode, Der Maler Hercules Seghers. Jb. d. pr. Ks. XXIV, S. 179 (1903). — W. v. Bode, Kunsthist. Ausbeute aus dem deutschen Kunsthandel. 3. H. Seghers. Rep. f. K. XLVIII, S. 255 (1926). — Georg Poensgen, Arent Arentz und sein Verhältnis zu H. Avercamp. Oud H. XLI, S. 116 (1923/24). — Bredius und E. W. Moes, De schilders Camphuyzen. Oud H. XXII, S. 193 (1903). — O. Granberg, Pieter de Molijn. Stockholm 1883. Deutsch: Z. f. b. K. XIX, S. 369 (1884). — A. Bredius, J. van Goyen. Oud H. XIV, S. 113 (1896). — Hofstede de Groot, Jan van Goyen and his followers. B. M. XLII, S. 4 (1923). — W. Schmidt, Die niederländische Malerfamilie der Porcellis. Rep. f. K. I, S. 68 (1876). — A. Bredius, Joh. Porcellis. Oud H. XXIII, S. 9; XXIV, S. 129, 148 (1905/06). — P. Haverkorn van Rijsewijk, Simon J. de Vlieger. Oud H. IX, S. 221 (1891). — A. Bredius, Aert van der Neer. Oud H. XVIII, S. 69 (1900). — Emile Michel, Les Guyps. G. B. A. I, S. 5, 82, 225. (1892). — A. Bredius, De schilder Joh. van de Capelle. Oud H. XV, S. 26, 133 (1897). — T. v. Westrheene, Paulus Potter, sa vie et son œuvre. Haag 1867. — E. Michel, Paul Potter. Paris o. J. (Les Grands Artistes). — Wolfgang v. Goethe, Ruysdael als Dichter. 1813. — Alois Riegl, Ruysdael. Gr. K. XXV, S. 11 (1902). — Carl Woermann, Ruysdael (in Von Apelles bis Böcklin). — A. Bredius, De schilder Gerrit van Hees. Oud H. XXXI, S. 67 (1913). — W. Drugulin, A. van Everdingen. Cat. de toutes ses estampes. Leipzig 1873. — C. W. Bruinvis, De van Everdingen. Oud H. XVII, S. 216; XXI, S. 57 (1899/03). — O. Granberg, Allaert van Everdingen och hans „norska" Landscap. Stockh. 1902. — W. v. Bode, Jan v. d. Heyden. Z. f. b. K. Neue F. XXVI, S. 181 (1915). — R. de Roever, Meindert Hobbema. Oud H. I, S. 81 (1883). — E. Michel, Hobbema et les paysagistes de son temps. Paris 1890. — Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipz. 1910. — A. Bredius, De Haagsche schilders Joachim en Gerard Houckgeest. Oud H. VI, S. 82 (1888). — W. v. Bode, Das holländische Stilleben. Gr. K. XI (1888). — W. v. Bode, E. de Witte. Z. f. b. K. XXVII, S. 157 (1916). — Curt Habicht, Ein vergessener Phantast (O. Marseus van Schrieck). Oud H. XLI, S. 31 (1923/24). — R. Bangel, Zur holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrh. M. F. K. VIII, S. 17 (1915). — J. J. de Gelder, Bartholomeus van der Helst. Rotterdam 1921.

VI. Klassizistisch-barocke Richtung am Ausgang des Jahrhunderts

Karl Lemcke, Franz van Mieris. Leipzig 1878. — Karl Lemcke, Adriaen van der Werff. Leipz. 1878. — A. Bredius, Waarom Jacob van Loo in 1660 Amsterdam verliet. Oud H. XXXIV, S. 47 (1916).

England, Schweden und Dänemark

R. and S. Redgrave, A Century of Painters of the English School. London 1866. — Feuillet de Conches, Histoire de l'école Anglaise de Peinture. Paris 1882. — Ernest Chesneau, La Peinture Anglaise. Paris 1882. — M. Bryan, Dictionary of Painters and Engravers. Ausgabe von 1898 (Williamson). — J. J. Foster, British Miniature Painters. London 1898. — Sir W. Armstrong, History of art in Great Britain and Irland. London 1900. Deutsch von E. Haenel. Stuttg. 1909. — Lionel Cust, The National Portrait Gallery. 2 Bde. London 1901/02. — W. D. McKay, The Scottish School of Painting. London 1906. — Collins Baker, Lely and the Stuart Portrait Painters. 2 Bde. London 1912. — M. H. Grant, A chronological history of the old English

landscape painters. London 1926. — A. Bredius und E. W. Moes, De Schilderfamilie Mytens. Oud H. XXV, S. 83, 211; XXIV, S. 1 (1906/07). — Lemberger, Bildnisminiatur in Skandinavien. 1912. — A. L. Romdahl und J. Roosval, Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913. — A. Hahr, David von Krafft och den Ehrenstralka skolan. Upsala 1905. — G. van Nordens, Sveriges Konst etc. Stockholm 1904. — A. Hahr, D. K. Ehrenstrahl. Stockholm 1900. — S. Strömbom, Porträtsamlingen I. Stockholm 1907. — E. F. S. Lund, Danske malede Porträter I—X (wird fortgesetzt). Kopenhagen 1895—1910. — K. Madsen, Kunstens Historie i Danmark. Darin Malerkunst i det 17 Aarhundrede. Beilage zur „Kunst". Kopenhagen seit 1900. — Ch. A. Been, Danmarks Malerkunst. I, II. Kopenhagen 1902/03.

Deutschland

P. v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg. Augsburg 1779 und 1788. — Andreas Andresen, Der deutsche peintre-graveur vom letzten Drittel des 16. Jhs. bis z. Schluß d. 18. Jhs. 5 Bde. Leipzig, 1864—78. — Carl Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon. 3 Bde. Frauenfeld 1905—13. — G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. (Darmstädter Ausstellung 1914.) I und II Leipz. 1914. — Th. Muchall-Viebrook, Deutsche Barockzeichnungen. München 1925. — R. A. Peltzer, Hans Rottenhammer. Jb. d. Ks. d. ah. Kh. XXXIII,S. 293 (1916). — W. v. Bode, Adam Elsheimer. Jb. d. pr. Ks. I, S. 51, 245; II, S. 110 (1880/81). — F. Noack, Urkundliches über Elsheimer in Rom. Kchr. Neue F. XXI, Sp. 513 (1910). — H. Weizsäcker, Elsheimers Lehr- und Wanderjahre in Deutschland. Jb. d. pr. Ks. XXXI, S. 170 (1910). — W. v. Bode, Adam Elsheimer. München 1920. — Heinrich Weizsäcker, Ein neuer Elsheimer im Städelschen Institut. Städel-Jahrbuch I, S. 129. Frankfurt 1921. — Heinrich Weizsäcker, Die Zeichnungen A. Elsheimers. Veröffentl. des Städelsch. K. Frankfurt 1923. — Eberh. Schenk zu Schweinsberg, Ein Beitrag zu A. Elsheimer. Städel Jahrb. III, IV, S. 87 (Frankf. 1924). — Willi Drost, Elsheimerbilder in Cambridge. Belvedere IX (Wien 1926). — F. Schlie, Über Nicolaus Knüpfer. Zugleich ein Beitrag zur Elsheimerfrage. Schwerin 1896. — H. Weizsäcker, N. Knüpfer und Adam Elsheimer. Rep. f. K. XXI, S. 186 (1897). — Hermann Nasse, Joh. Mathias Kager als Zeichner. M. f. K. XIV, S. 232 (1921). — Paul Kutter, Joachim Sandrart als Künstler. Straßburg 1907. — R. A. Peltzer, Sandrart-Studien. Mch. Jb. d. b. K. Neue Folge II, S. 103 (1925). — H. Voß, Joh. Heinr. Schönfeld. Das Schwäbische Museum III, S. 57. Augsburg 1927. — Ernst Buchner, Über einige Bilder des Augsburger Malers Joh. Ulr. Mair. Das Schwäbische Mus. II, S. 175. Augsburg 1926. — G. Pazaurek, Carl Screta. Prag 1889. — Herm. Voß, Italienische Gemälde des 16. und 17. Jahrh. im Hofmus. zu Wien. Z. f. b. K. XXIII, S. 41, 62 (1912). — Doris Schnittger, Jürgen Ovens. Rep. f. K. X. 1887. — Harry Schmidt, Jürgen Ovens. Kiel 1922. — H. Schneider, Govert Flinck en Juriaen Ovens in het Stadthuis te Amsterdam. Oud H. XLII, S. 215 (1925). — Dietrich Maul, Michael Willmann. Straßburg 1914. — A. Lichtwark, Matthias Scheits. Hamburg 1899. — A. Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg. I, II. Hamburg 1898. — Th. v. Frimmel, Carl Andreas Ruthart. Rep. f. K. IX, S. 129; X, S. 159; XII, S. 101 (1887/88/89). — Fr. Friedrich Leitschuh, Die Familie Preißler und Markus Tuscher, Leipzig 1886. — W. Gysling, Anton Möller und seine Schule. Straßburg 1917. — H. Ehrenberg, Anton Möller, der Maler von Danzig. M. f. K. XI, S. 181 (1918). — G. Cuny, Der Danziger Maler Daniel Schultz. M. f. K. VIII, S. 1 (1915). — Philipp Halm, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896. — H. Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912.

Personenverzeichnis.

Die Abbildungen des vorliegenden Bandes sind in dem Register durch Sternchen hinter den Seitenzahlen hervorgehoben.

Ortsverzeichnis.

Verzeichnis der Tafeln

Inhaltsverzeichnis